

Univerzita Karlova v Praze

Filozofická fakulta  
Ústav Dálného východu

Diplomová práce

Darina Longauerová

Gao Xingjianov román *Hora duše*

Gao Xingjian's Novel *Lingshan*

Praha 2009

vedúci práce: Dušan Andrš, Ph.D.

## Pod'akovanie

Ďakujem vedúcemu diplomovej práce, Dušanovi Andršovi Ph.D., za cenné rady, poskytnutie materiálov, čas strávený pri konzultáciách a všestrannú pomoc a ochotu počas dlhého písania tejto práce.

## Čestné prehlásenie

Prehlasujem, že som túto diplomovú prácu vypracovala samostatne a výhradne s použitím citovaných prameňov a literatúry.

V Prahe, 1.9.2009



## OBSAH

1. Úvod .....	6
2. Gao Xingjian .....	9
2.1 Stručný životopis .....	9
2.2 Nobelova cena .....	11
3. Gao Xingjianove názory na literatúru .....	14
3.1 Jazyk .....	15
3.2 Sloboda spisovateľa .....	19
3.3 Úvod do postupov moderného románu .....	22
4. Divadlo .....	28
4.1 Výstražný signál .....	29
4.2 Autobusová zastávka .....	31
4.2.1 Absurdné divadlo .....	33
4.2.2 Autobusová zastávka a Čakanie na Godota .....	35
4.3 Divoký muž .....	37
4.4 Druhý breh .....	39
4.5 Divadelná tvorba .....	41
4.5.1 Trojstrannosť a neutralita herca .....	43
4.6 Hry vytvorené v exile .....	46
5. Hora duše .....	48
5.1 Okolnosti vzniku diela .....	48
5.2 Stručné predstavenie diela .....	51
6. Ja a Ty .....	52
6.1 Zámená .....	52
6.2 Prepojenosť Ja a Ty .....	55
6.2.1 Ona .....	62
6.3 Sebaoslovenie .....	64

7. Motívy v <i>Hore duše</i> .....	67
7.1 Cesta a hľadanie .....	67
7.1.1 Lingshan – cesta pre cestu .....	68
7.1.2 Hľadanie .....	72
7.2 Príroda .....	77
7.2.1 <i>Hora duše</i> a <i>Divoký muž</i> .....	83
7.3 Spomienky .....	85
8. <i>Hora duše</i> z pohľadu <i>Putovania na západ</i> a <i>Putovania starého chromca</i> .....	92
9. Záver .....	101
10. Bibliografia .....	105

## 1. Úvod

Gao Xingjian 高行健 (1940), autor románu *Hora duše* (Lingshan 灵山), ktorého významovú výstavbu predstavujeme v tejto práci, je doposiaľ jediným čínskym spisovateľom, ktorý získal Nobelovu cenu za literatúru (2000).

Gao Xingjian je všestranným umelcom, ktorý sa už takmer tridsať rokov venuje písaniu a inscenovaniu divadelných hier, čínskej tušovej maľbe, či písaniu poviedok i poézie. Gao Xingjian je taktiež autorom dvoch románov – *Hora duše* (1990) a *Biblia jedného človeka* (Yige ren de shengjing 一个人的圣经, 1999), diel pozoruhodných v kontexte modernej čínskej literatúry tým, že nie sú poznamenané „posadnutosťou Čínou“<sup>1</sup>, teda jednostranným zameraním na problémy čínskej spoločnosti (aj keď sa román týmto problémom nevyhýba), ale že v ohnisku spisovateľovho záujmu je jedinec a jeho porozumenie svetu i sebe samému.

*Hora duše* je jedinečným dielom, ktoré využíva mnohé postupy moderného európskeho románu, ale zároveň nadväzuje na čínsku literárnu tradíciu. Román je taktiež pozoruhodný tým, že v ňom Gao Xingjian zužitkováva veľa prvkov a postupov, ktoré využíva ako dramatik vo svojej divadelnej tvorbe. Pre prvé letmé zoznámenie s románom *Hora duše* a jeho autorom môžeme citovať úryvok z tlačovej správy Švédskej akadémie zo dňa 12.10.2000, vydanvej u príležitosti udelenia Nobelovej ceny:

„Nobelova cena za literatúru za rok 2000 bola udelená čínskemu spisovateľovi Kaovi Sing-t'ienovi 'za literárne dielo s univerzálnou hodnotou, trpkými postrehmi a dômyselnosťou jazyka, ktoré otvorilo nové cesty v rozvoji čínskeho románu a drámy'.

V Kao Sing-t'ienovej spisbe sa literatúra znovuzrodila zo zápasu jednotlivca o holé prežitie v kontexte histórie más. Autor je prenikavým skeptikom a ani v najmenšom sa nepokúša vysvetliť beh tohto sveta. Vyznáva sa z toho, že ozajstná sloboda pre neho plynie výlučne z vlastného tvorivého písania.

Jeho majstrovské dielo *Hora duše* patrí k tým ojedinelým literárnym dielam, ktoré ťažko možno porovnávať s tým, čo bolo dosiaľ napísané. Kniha je

---

<sup>1</sup> Tento pojem zaviedol C.T. Hsia vo svojom vplyvnom eseji „Obsession with China: The Moral Burden of Modern Chinese Literature“, ktorý je súčasťou štúdie *A History of Modern Chinese Fiction*.

založená na dojmoch z potuliek po vzdialených kútoch južnej a juhozápadnej Číny. Z oblastí, kde sa dodnes praktizujú tajomné zvyky šamanov, kde kolujú čarovné balady a neuveriteľné príbehy o banditoch pod rúskom pravdivosti, kde žijú ľudia, ktorých každodenný život je svedectvom taoistickej múdrosti.

Román *Hora duše* je pestrou mozaikou rozprávání s niekoľkými protagonistami, ktorí sa v sebe vzájomne zrkadlia a zároveň vynikajúco stvárnajú aspekty jedného a toho istého ega. Svojím neviazaným narábaním s osobnými zámenami a ich ustavičným obmieňaním vytvára Kao Sing-t'ien bleskové a nečakané posuny v perspektíve, čím núti čitateľa všetko prehodnocovať a o všetkom pochybovať. Tento špecifický postup má svoje korene v Kaových dramatických dielach, ktoré často od hercov vyžadujú nielen dokonale zvládnuť svoju úlohu, ale súčasne sa vedieť aj odosobniť a opísať ju z pozície vonkajšieho pozorovateľa. (...)“<sup>2</sup>

Naša diplomová práca si kladie za cieľ analyzovať najdôležitejšie prvky významovej výstavby Gao Xingjianovho románu *Hora duše*.

Na začiatku práce sa najprv zoznámime s Gao Xingjianovým stručným životopisom. Vzhľadom na to, že Gao Xingjian je jediným čínskym spisovateľom, ktorý získal Nobelovu cenu, tak sa pozrieme aj na význam, aký mala cena v očiach Číňanov v minulosti a aké nastali reakcie v Číne a vo svete po tom, keď ju získal práve Gao Xingjian.

Následne si stručne predstavíme Gao Xingjianove názory na literárnu tvorbu a jeho postoje k literatúre, pričom budeme venovať pozornosť hlavne jeho kritickým literárnym názorom, ktoré vyjadril v zborníku statí *Úvod do postupov moderného románu* (Xiandai xiaoshuo jiqiao chutan 现代小说技巧初探), vydanej v r. 1981.

Vo 4. kapitole zhrňujeme Gao Xingjianove názory o divadle nie len z toho dôvodu, že on sám je predovšetkým dramatik, ale hlavne preto, lebo sa ukazuje, že majú veľkú súvislosť s významovotvornou štruktúrou *Hory duše*. Z toho dôvodu predkladáme prehľad názorov bádateľov k jednotlivým hrám i ku Gao Xingjianovým názorom ohľadne divadelnej teórie. Zamerali sme sa na divadelné hry, ktoré napísal ešte

---

<sup>2</sup> Preložili Elena Hidvéghyová a Tieniu Rong in „Tlačová správa Nobelovej nadácie.“ *Revue svetovej literatúry* 3 (2001): 7.

Tlačová správa tiež viz oficiálne stránky Nobelovej nadácie:

[http://nobelprize.org/nobel\\_prizes/literature/laureates/2000/press.html](http://nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/2000/press.html)

predtým, ako napísal román *Hora duše*.

Časť venovaná samotnému románu *Hora duše* je rozdelená na dva väčšie celky. V prvom sa zameriame na naratívne postupy a štruktúru výstavby románu. Predovšetkým sa jedná o významovú a výstavbovú úlohu označenia protagonistov na ktorú sa pozrieme ako na špecifické využitie lyrického postupu sebaoslovenia.

V druhom celku sa zameriame na motivickú rovinu a jej zapojenie sa do budovania významu románu. Konkrétne sa venujeme hlavným motívom, ako sú motívy cesty, hľadania, prírody a spomínania.

Na záver práce sa pozrieme na román *Hora duše* z pohľadu tradičného čínskeho románu skrz vzájomnej motivickej súvislosti s románmi *Putovanie na západ* (Xiyouji 西游记) a *Putovanie starého chromca* (Laocan youji 老残游记). Tieto romány sú predstaviteľmi dvoch odlišných etáp čínskej naratívnej literatúry (čínsky tradičný román a román na prelome tradičnej a modernej literatúry), ale zároveň u nich možno vybadať určitú kontinuitu prejavujúcu sa v spôsobe výstavby diela. Z tohto pohľadu sa vyjaví nadväznosť Gao Xingjianovej tvorby na typickú románovú tradíciu Číny.



## 2. Gao Xingjian

### 2.1 Stručný životopis

Gao Xingjian sa narodil 4. januára 1940, počas Čínsko-japonskej vojny, v provincii Jiangxi 江西. K umeniu ho priviedla najmä matka, divadelná herečka, ktorá ho viedla k tomu, aby si písal denník, do ktorého si zaznamenával svoje myšlienky a zážitky. Od detstva sa venoval aj maľovaniu a bola to práve čínska tušová maľba a nie literatúra, ktorá mu neskôr v exile zaistila obživu. Svoje obrazy vystavoval vo Francúzsku, Spojených Štátoch, v Taiwane a Hongkongu.

V roku 1962 ukončil štúdium francúzskeho jazyka a literatúry na Inštitúte cudzích jazykov v Pekingu. Bol náruživý čitateľ a počas svojich štúdií sa mal možnosť oboznámiť aj s dielami európskych dramatikov a prozaikov (Sartre, Brecht, Beckett, atd.), ktorí mali neskôr na jeho tvorbu veľký vplyv.

Po ukončení štúdia pôsobil ako prekladateľ a počas Kultúrnej revolúcie bol vykázaný na vidiek, kde prežil niekoľko rokov v rámci „prevýchovy fyzickou prácou“. Stal sa svedkom veľkého utrpenia a ďalej potajomky písal, ale svoje rukopisy musel nakoniec zničiť. Bral písanie ako formu sebapoznania a poznania hodnôt ľudského života. Po skončení Kultúrnej revolúcie sa na 6 rokov stal učiteľom na juhozápade Číny. (Gao 2001)

Prvé práce sa mu podarilo publikovať až v roku 1979 – jedná sa o krátke poviedky vydané v časopise *Huacheng* 花城 v Kantone: „Hviezdy chladnej noci“ (Hanye de xingchen 寒夜的星辰) vydané v čísle 3 a „Zvesti o Ba Jinovi“ (Guanyu Ba Jin de chuanshuo 关于巴金的传说) v čísle 6. V roku 1980 pokračuje v publikovaní poviedok a v rôznych literárnych časopisoch vydáva aj eseje o literatúre.

Už roku 1981 vydáva svoju prvú knižnú publikáciu – rozpravu *Úvod do postupov moderného románu*, ktorú vydalo nakladateľstvo Huacheng chubanshe (花城出版社) v Kantone. Do *Úvodu do postupov moderného románu* zahrnul aj eseje vydané časopisecky predošlého roku a literárne rozpravy v nej obsiahnuté sú založené okrem iného na myšlienkach prevzatých z francúzskej štrukturalistickej školy. Publikácia zaznamenala veľký ohlas a dve reedície krátko po sebe.

*Úvod do postupov moderného románu* vyvolalo celonárodnú diskusiu o modernizme, v ktorej prevážil názor, že Gao Xingjianove názory na literatúru boli príliš radikálne. Úrad pre cenzúru Tlačovej agentúry ČĽR ju označil za „spriahnutú so škodlivou dekadentnou literatúrou západu“ a v roku 1982 bola zakázaná. (Hidvéghyová 2001: 15)

Od roku 1982 začína Gao Xingjian pracovať pre Pekinské ľudové umelecké divadlo a toho istého roku preňho napísal dve hry. Prvá bola *Výstražný signál* (Juedui xinhao 绝对信号) a po nej nasledovala *Autobusová zastávka* (Chezhan 车站), absurdná hra v štýle Beckettovho *Čakania na Godota* o pasažieroch čakajúcich na autobus, ktorý nikdy nepríde. Hra mala veľký ohlas, ale neskôr bola vyhlásená za najškodlivejšiu prácu od založenia ČĽR, bola zakázaná a jej knižné vydania boli stiahnuté z obehu. Pod tlakom udalostí súvisiacich so zákazom publikovania jeho diel a v očakávaní ďalších komplikácií (podľa určitých chýrov mal byť poslaný do pracovného tábora) sa Gao Xingjian vyberá na niekoľkomesačnú cestu po Číne. (Fong 1999: xiii)

Po návrate do Pekingu môže opäť publikovať. Vydáva svoje hry, poviedky a rozpravy o literatúre. Roku 1985 bola uvedená hra *Divoký muž* (Yeren 野人), ktorá opäť vyvolala polemiku. V roku 1986 vychádza hra *Druhý breh* (Bi an 彼岸), ktorú napísal ako hru vhodnú na cvičenie hercov. Počas skúšania prišiel zákaz na predvedenie hry a od tej doby nebola v pevninskej Číne uvedená žiadna z Gao Xingjianových hier.<sup>3</sup>

Gao Xingjian si po ťažkostiach spojených s jeho umeleckou tvorbou uvedomuje, že jeho kreativita nemá v politickej realite ČĽR dostatočnú voľnosť. Roku 1987 odchádza na pozvanie Morat Institut für Kunst und Kunstwissenschaft do Nemecka. Do ČĽR sa už nikdy nevrátil a od tej doby žije v Paríži. Svoje diela – staršie aj novo napísané – publikuje vo Francúzsku, v Hongkongu a na Taiwane.

Po odchode do Francúzska sa Gao Xingjian venuje tušovej maľbe, píše nové divadelné hry a okrem toho sa aj naďalej venuje teoretickým otázkam literatúry. V roku 1996 vychádza v Hongkongu kolekcia esejov o literatúre a divadle *Bez izmov* (Meiyou zhuyi 没有主义). V tom istom roku začína Gao Xingjian v Paríži písať svoj

<sup>3</sup> Hra *Druhý breh* mala premiéru na Taiwane v roku 1990.

druhý román *Biblia jedného človeka*, ktorý dokončil v r. 1998, román vyšiel prvý krát na Taiwane v roku 1999.

## 2.2 Nobelova cena

Udelenie Nobelovej ceny za literatúru v roku 2000 Gao Xingjianovi bolo v Číne nemilým prekvapením. Dôvod je ten, že Nobelovu cenu obdržal Gao Xingjian, čínsky autor žijúci v exile, ktorého tvorba bola v ČLR zakázaná a jeho diela boli (a sú) v Číne samotnej prakticky neznáme.

Podľa Julie Lovell túžili Číňania v 20. storočí po tom, aby bola Nobelova cena udelená čínskemu autorovi. Túto túžbu spája s komplexom, ktorý čínski intelektuáli pocítovali v súvislosti s neuznaním a vylúčením Číny a súvisí so silným nacionalizmom a túžbou po medzinárodnom uznaní, o ktorú sa snažia čínski intelektuáli už od konca cisárskej doby. V období po Kultúrnej revolúcii sa čínski spisovatelia zmietali medzi obdivom k Západu a obavami z ich vlastnej úlohy pri definovaní čínskej kultúrnej identity. Podobne, ako tomu bolo predtým, už v období formovania modernej čínskej literatúry v priebehu prvej polovice 20. storočia, si kladli otázky či sa má čínska literatúra písať pre svetové alebo domáce publikum a či má byť adresovaná masám alebo intelektuálom. V 80-tych rokoch sa otázka Nobelovej ceny opäť dostáva do popredia v rozsiahlych diskusiách a znovu sa prejavuje túžba po nej, ktorú dobre vystihujú dobové formulácie ako: čínska literatúra musí „ísť smerom k svetu“ (zou xiang shijie 走向世界), aby „spojila Čínu so svetom“ (Zhongguo yu shijie jiegui 中国与 世界接轨). Na mnohých konferenciách sa stala otázka Nobelovej ceny najdôležitejšou témou diskusií, napríklad na konferencii v Jinshane v roku 1986, na ktorej sa zúčastnil aj Goran Malmqvist, významný švédsky sinológ, ktorý bol v tom období novozvolený do Švédskej kráľovskej akadémie vied.<sup>4</sup> V 90-tych rokoch diskusia

---

<sup>4</sup> Goran Malmqvist zohral neskôr pri udelení Nobelovej ceny Gao Xingjianovi nesporne dôležitú úlohu. Je otázne, či by Gao Xingjian cenu získal aj bez Malmqvistovej podpory a prekladov jeho diel do

ohľadne Nobelovej ceny pokračuje ďalej a objavuje sa silné sklamanie a nevôľa, že čínska literatúra túto prestížnu cenu stále nezískala. (Lovell: 3-10)

Po udelení Nobelovej ceny Gao Xingjianovi, autorovi žijúcemu v exile, nasledoval oficiálny nesúhlas a obvinenie Švédskej akadémie z politickej motivácie. Uznanie Gao Xingjiana brali oficiálne kruhy ako nepriamu kritiku čínskej vlády. Okrem toho, že bol kritizovaný za svoje literárne dielo, tak bol Gao Xingjian pre režim ako laureát Nobelovej ceny neprijateľný taktiež preto, že odsúdil Čínsku vládu za masaker na Tiananmen v roku 1989.

Denník *Renmin ribao* 人民日报, ústredný denník komunistickej strany, sa v bezprostrednej reakcii na udelenie ceny vyjadril:

„Vyzerá to, že Nobelova komisia uplatňuje pri udelení ceny za literatúru politické kritériá namiesto toho, aby sa rozhodovala na základe literárnych kritérií ... Ukazuje to, že Nobelova cena za literatúru vlastne bola použitá na politické účely a stratila tak svoju autoritu.“ (Lovell: 27)<sup>5</sup>

Podľa oficiálnych miest bolo považované za urážku, že Gao Xingjian, ktorý je v Číne neznámy a v žiadnom prípade nie je reprezentant čínskeho národa, túto cenu získal.<sup>6</sup>

Okrem politického odsúdenia sa Gao Xingjianovo literárne dielo dočkalo tiež odsúdenia zo strany čínskych kritikov, ktorí mu vytýkali jazykovú nedostatočnosť. V ich očiach autor, ktorý pred desiatimi rokmi opustil svoju krajinu, píše stále ako pred desiatimi rokmi, teda zastaraným spôsobom. Čínski kritici v tejto súvislosti uprednostnili román *Hora duše* pred *Bibliou jedného človeka*, vzhľadom na to, že *Horu duše* písal ešte v Číne. Jazyk *Biblie jedného človeka* označili ako jazyk stredoškolského študenta, jazyk, ktorý je zjednodušený a znehodnotený vplyvom francúzštiny. Aj keď Gao Xingjian sám zdôrazňuje poetickosť a muzikálnosť svojho jazyka,<sup>7</sup> tak čínski kritici ho odsúdili práve za nedostatok týchto kvalít. (Lovell: 33,34)

---

švédštiny. Goran Malmqvist preložil do švédštiny všetky Gao Xingjianove poviedky, oba romány a 14 z osemnástich Gaových divadelných hier.

<sup>5</sup> Všetky preklady, pokiaľ nie sú označené inak, sú moje vlastné.

<sup>6</sup> Ozval sa i názor, že Gao Xingjian je hanbou, ponížením (chiru 耻辱) pre miliardy Číňanov. (Lovell: 32)

<sup>7</sup> Viz kapitola 3.1 Gao Xingjianove názory – Jazyk.

Podľa Julie Lovell však takéto vzrušené, politicky motivované diskusie viedla iba staršia generácia autorov a kritikov, pre mladšiu generáciu bola otázka Nobelovej ceny len zdrojom ironického pobavenia. Necítia voči Gao Xingjianovi ani nenávisť, ani žiarlivosť vzhľadom na to, že si myslia, že oni píšu lepšie a to, že získal Nobelovu cenu, nebude mať na vývoj čínskej literatúry žiadny vplyv. (Lovell: 40)

Na druhú stranu bolo udelenie Nobelovej ceny Gao Xingjianovi prijaté veľmi kladne v Hong Kongu aj na Taiwane. Gao Xingjian bol v Hongkongu a na Taiwane uznávaný aj pred udelením ceny ako dramatik.<sup>8</sup>

Udeleniu bol venovaný veľký priestor v novinách aj v literárnych časopisoch. Podľa denníkov bolo udelenie ceny Gaovi neočakávané, ale zaslúžené. Vlna nadšenia vzhľadom na Gao Xingjianov etnický a jazykový pôvod sa zdvihla aj v iných čínskych komunitách na celom svete. (Tam 2001a: 4)

Na západe bolo udelenie Nobelovej ceny Gao Xingjianovi taktiež prijaté veľmi kladne. Vo Francúzsku sa o Gao Xingjianovi vyjadrovali ako o francúzskom občanovi, ktorý píše čínsky. Okrem toho je Gao Xingjian vo Francúzsku tiež známy svojimi tušovými maľbami a ako divadelný režisér. V Spojených štátoch tlač predstavila Gao Xingjiana ako disidenta a autora, ktorý je v Číne z politických dôvodov zakázaný. (Tam 2001a: 6,7)

V akademickom svete bol Gao Xingjian už dlho uznávaný aj pred udelením Nobelovej Ceny ako avantgardný dramatik. Jeho hry boli preložené do angličtiny, viedli sa o nich diskusie v akademických časopisoch a boli predmetom štúdií postgraduálnych študentov.

---

<sup>8</sup> V Hongkongu sa hrali jeho hry *Autobusová zastávka*, *Spodné mesto*, *Divoký muž* a hra *Druhý breh*, ktorá bola uvedená taktiež na Taiwane. Všetky hry vzbudili živé diskusie a Gao Xingjian bol uznávaný ako popredný dramatik experimentálneho divadla.

### 3. Gao Xingjianove názory na literatúru

Gao Xingjian sa okrem písania divadelných a literárnych diel zaoberá aj teoretickými otázkami literatúry a divadla. Vo svojom diele *Úvod do postupov moderného románu* sa venuje niektorým otázkam písania románu z pohľadu spisovateľa i čitateľa. Tieto otázky sú dôležité z pohľadu na román *Hora duše* a tak sa tomuto dielu budeme venovať v samostatnej kapitole. Najprv si ale priblížime Gao Xingjianove názory na jazyk, slobodu literárnej tvorby a ďalšie názory a prístupy, ktoré uplatnil pri písaní *Hory duše*.

Gao Xingjianove teoretické názory sa vyvíjali niekoľko rokov a opakovane ich formuluje vo svojich prednáškach a statiach. Okrem spomínaného *Úvodu do postupov moderného románu* z roku 1981 bolo vydané aj súhrnné dielo esejov o literatúre, divadle a maľbe nazvané *Bez izmov*. Aj keď je dielo vydané až v roku 1996, tak zahŕňa state, ktoré boli vydávané časopisecky už od roku 1986. *Bez izmov* nebolo zatiaľ súhrnne preložené do angličtiny ani do iného jazyka, ale niektoré eseje boli preložené v medzinárodných sinologických časopisoch ešte pred vydaním knihy. V r. 2006 vydalo nakladateľstvo Yale University Press súbor Gao Xingjianových statí *Obhajoba literatúry*, ktorá obsahuje aj niekoľko esejov z *Bez izmov*.<sup>9</sup>

---

<sup>9</sup> *The Case for Literature*. Wenxue de liyou 文学的理由, je názov Gao Xingjianovej Nobelovej prednášky, ktorú predniesol Gao Xingjian 7.12.2000 v Štokholme.

Prednáška v čínštine viz oficiálne stránky Nobelovej nadácie:

[http://nobelprize.org/nobel\\_prizes/literature/laureates/2000/gao-lecture-c.html](http://nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/2000/gao-lecture-c.html)

### 3.1 Jazyk

Gao Xingjian sa v rade svojich úvah, prednášok a esejí opakovane vracia k otázke jazyka, ako najdôležitejšieho výrazového prostriedku spisovateľa:

„Domnievam sa, že spisovateľ sa zodpovedá výhradne jazyku, ktorým píše.“ (Gao 2001b: 188)

Jazyk literatúry prešiel v Číne od začiatku 20. storočia veľkými zmenami. Prechod od klasického jazyka k jazyku hovorovému sa, podľa názoru Gao Xingjiana, dá nazvať jazykovou revolúciou. (Gao 2007c: 104)

Jednou zo zmien bolo aj „pozápadnenie“ čínštiny, ktoré prišlo spolu s málo kvalitnými prekladmi.<sup>10</sup> Gao Xingjian nepochybuje o tom, že čínština, rovnako ako iné jazyky, sa musí zdokonaľovať a vyvíjať a súhlasí aj s použitím niektorých západných prvkov na obohatenie moderného jazyka, ale nesúhlasí so zaužívaním týchto málo kvalitných prekladov a kritizuje jazyk, ktorý tieto preklady vniesli do čínskej literatúry. (Gao 2001b: 189)

Jeho snahou je rozšíriť výrazový potenciál čínskeho jazyka, ktorý sa však nevzdiali čistej forme modernej čínštiny. Čo ale tvorí čistú modernú čínštinu je, podľa Gao Xingjiana, stále veľká otázka – nezahrňuje len písanie v hovorovom jazyku, ktorú prinieslo Májové hnutie, ale vracia sa v čase naspäť až k zdroju starého čínskeho jazyka. V čínskom jazyku Gao Xingjian nenachádza to, čo tvorí základ západných jazykov – skloňovanie, rody, čísla, časovanie – a absencia týchto kategórií čínštinu v Gao Xingjianových očiach činí prispôsobivejšiu a všestrannejšiu. Keď sa v čínštine začne

---

<sup>10</sup> Vo svojej prednáške „The Modern Chinese Language and Literary Creation“, ktorú predniesol na konferencii o modernej čínskej literatúre v Aix-en-Provence v roku 1996 nazýva tieto preklady „tvrdými“ – „hard“. „Tvrdými“ prekladmi nazýva Gao Xingjian západné diela, ktoré boli preložené do čínštiny na prelome 19. a 20. storočia a neskôr. Tieto preklady ovplyvnili pôvodnú tvorbu moderných čínskych spisovateľov, hlavne v oblasti morfológie a syntaxu. Ako zástancu takýchto „tvrdých“ prekladov uvádza Lu Xuna, ale dodáva, že jeho solidný základ klasického jazyka a literatúry mu dovolili neutralizovať prílišný vplyv západnej skladby vety v jeho pôvodných literárnych dielach. (Gao 2007c: 105, 106)

V súvislosti s Lu Xunovou prekladateľskou metódou je pojem „tvrdý preklad“ (yingyi 硬译) bežne používaný čínskymi bádateľmi a spisovateľmi. Viac viz Leo Tak-hung Chan (2001).

uplatňovať západnú gramatiku, tak vznikne veľmi zeuropeizovaná verzia čínštiny. Gao Xingjian samozrejme nechce vytvárať nejaké pravidlá, podľa ktorých by sa mala moderná čínština ďalej vyvíjať, ale snaží sa o pokroky v jej rozvíjaní vo vlastných literárnych prácach. Pri ich písaní si všíma rozdiely medzi čínštinou a západnými jazykmi a popritom hľadá nové výrazové formy, ktoré sú v harmónii s unikátnymi črtami čínskeho jazyka.

Gao Xingjian sa predovšetkým snaží nájsť jazyk, ktorý je živý a mohol by pravdivo vyjadrovať ľudské pocity:

„Čínsky píšuci spisovatelia by mali dnes, okrem vlastných literárnych snáh a počinov, rozvíjať potenciál čínskeho jazyka, ktorý lepšie vyjadrí pocity súčasných ľudí. O to som sa snažil v románe *Hora duše*. Chcel som ukázať, že jazyk má stále priestor na kreativitu.“ (Gao 2001b: 189)

Veľmi veľkú dôležitosť pripisuje Gao Xingjian zvukovej stránke jazyka.

Zvuk je základom jazyka a písmo je až druhotné. Písaný jazyk je forma zaznamenávania. Gao Xingjian chápe zvuk nie len ako zvukovú stránku jazyka, ale je v jeho očiach svojbytnou (hudobnou) kvalitou. Ako sám hovorí, snaží sa o znovuoobjavenie čínštiny. A to podľa neho znamená:

„V mojom prípade, znovuoobjavenie jazyka zahŕňa pozorné počúvanie toho, čo píšem. Ak nepočujem vo vetách, ktoré som napísal, hudbu, uznám porážku a vety škrtnem alebo ich prepíšem. Predbežný návrh si nahovorím do magnetofónu a keď upravujem rukopis, tak si potichu prerozprávam to, čo som napísal.“ (Gao 2007c: 109)

Všetky jazyky majú, podľa Gao Xingjiana, muzikálnu kvalitu a počúvanie vlastných napísaných slov je dobrý spôsob, ako odstrániť nedokonalosti. Keď je jazyk nepríjemný na počutie, alebo je nezrozumiteľný pri čítaní nahlas, tak je dielo buď ťažkopádne napísané, alebo nedáva zmysel. A tak sa o to, aby sa jeho práca dala čítať nahlas, nesnaží len vo svojich divadelných hrách, ale aj v prozaickej tvorbe a v poézii.

„Vo svojich hrách a v próze venujem veľkú pozornosť rytmu a obmene tónov slabík v jazyku a to v monológoch, dialógoch a aj v rozprávaní. Spôsob,



akým je komponovaná hudba, mi dal výborný nápad: keby niekto dokázal zaobchádzať s jazykom, ako keby skladal hudbu, vytvorilo by to nový priestor k vyjadreniu emócií.“ (Gao 2007c: 116)

V čínskej tradičnej naratívnej próze bola psychológia postáv najčastejšie vyjadrovaná prostredníctvom vykreslenia ich jednania. Podľa Gao Xingjiana by sa tak mohlo zdať, že čínština nie je adekvátny jazyk na sondovanie a vyjadrenie psychológie či vnútorného rozpoloženia postáv a preto prišiel s postupom písania, ktorý nazýva „(súvislý) prúd jazyka“ (yuyan de liu 语言的流). (Gao 2007c: 111)

Gao Xingjian rozvíja tézu, podľa ktorej je ľudské vedomie a podvedomie viacrozmerné. Na vykreslenie psychológie nepoužíva jazyk diskusie, ale vykresľuje iba vnemy. Podľa Gao Xingjiana je možné pomocou jazyka sprostredkovať vizuálne obrazy, ale primárnou funkciou jazyka literatúry je skôr náznak ako popis. A tak používa jazyk na vyvolanie vizuálnych obrazov vonkajšieho sveta rovnako, ako na vyvolanie obrazov mysle, teda sveta vnútorného.

Gao Xingjian zdôrazňuje, že písanie a čítanie sú psychologické aktivity. Pred očami sa neobjavujú len obrazy reálneho sveta, ale nevyhnutne sú tam aj pocity a obraz vyvoláva určitú odozvu. Zachytiť obraz v jazyku môže byť veľmi komplexný proces a písanie musí zahrnúť aj pomenovávanie a utváranie si názoru a asociácií. Keď sa jazyk používa na vyjadrenie obrazov mysle, je to ešte zložitejšie, lebo tieto obrazy sú viac prchavé. Gao Xingjian sa preto nepokúša popísať obsah snov a predstáv, ale používa iba dojmy, ktoré sny a predstavy zanechali a zostavuje ich do „(súvislého) prúdu jazyka“. Jeho zámerom je usporiadať obrazy snov tak, aby sa neprestajne zjavovali, neprestajne menili a boli obdarené rytmom rovnako, ako hudba. (Gao 2007c: 115)<sup>11</sup>

„Nepopisujem priamo duševné obrazy, halucinácie, spomienky alebo predstavivosť. To, čo ma zaujíma, je sledovanie vnútorných pocitov. Obrazy sú jednoducho slová alebo slovné obraty. Ale vložením obrazov vyvolaných týmito slovami a slovnými obratmi do prúdu následnosti viet, ktoré nie sú obmedzené a neobsahujú príliš veľa nepotrebných komponentov, sú psychologické pocity

<sup>11</sup> Ako príklad uvádza 23. kapitolu *Hory duše*.

poskytnuté sériou krátkych viet bez spojok: proces neprestajnej realizácie jazyka.“

(Gao 2007c: 115)

V modernej čínštine sa v dvadsiatom storočí následkom prijímania a vytvárania nového lexika objavilo veľa zložených slov a tieto viacslabičné slová môžu, podľa Gao Xingjiana, viesť k tomu, že sa narušuje pôvodná tonická kvalita čínštiny a ľubovoľne tvorené slová môžu znieť zvlášť. Gao svojvoľne slová nevytvára, ale nepoužíva ani slová archaické, lebo sa domnieva, že veľa slov umrelo spolu s knihami vzdialenej minulosti a sú používané len pri citáciách učencov. Ide mu o prijímanie živých termínov z hovorového jazyka a z dialektov bez regionálnych obmedzení (od dialektov z oblasti Pekingu, Sichuanu a Jiangxi, až po jazyk používaný v Nanjingu a dialekty jazyka Wu).

Gao Xingjian nachádza jazykovú inšpiráciu aj v taoizme a budhizme. Podľa jeho názoru je budhizmus a taoizmus dušou čínskej kultúry. Túto dušu čínskej kultúry môže pomocou budhizmu a taoizmu znovu zachytiť aj moderný čínsky jazyk. (Gao 2001b: 197)

„Pri sledovaní pocitov v *Hore duše* som sa vyhýbal statickým psychologickým analýzám, len som siahol k hlbkej kontemplácii. Zatiaľ čo sa moje myšlienky potulovali v jazyku, ich zmysel leží mimo slov. ... V tomto, priznávam, som sa nechal inšpirovať jazykom knihy *Zhuangzi* a čínskym prekladom Diamantovej sútry.“ (Gao 2001b: 196)

Aj keď Gao Xingjian venuje rôznym otázkam jazyka veľa času a priestoru, tak nikdy neopomenie vo svojich prednáškach pripomenúť, že literatúra je spôsob výpovedi o ľudskej existencii a je tak nevyhnutne spojená s ľudskými pocitmi a preto jazyk nemá v literárnych prácach existovať sám pre seba:

„Keď jazyk alebo literatúra nie je podporená pocitmi ľudí a je to len forma pre jazyk alebo jazyk pre jazyk, tak sa veľmi ľahko môže stať, že všetko, čo v budúcnosti zostane, bude len prázdna ulita jazyka, ktorá sa časom zmení v kopu lingvistického odpadu.“ (Gao 2007c: 119)

Ako je z vyššie uvedených názorov vidieť, skoro všetky Gao Xingjianom vyjadrené názory sa nám často môžu zdať vágne a z pohľadu západnej literárnej teórie takmer banálne. Táto určitá vágnosť a banálnosť názorov je ale len z nášho „západného“ pohľadu. Gao Xingjian sa, podľa nášho názoru, vyjadruje k väčšine otázkam s typicky „čínskym“ prístupom, ktorý sa niekedy ale skutočne môže zdať veľmi všeobecný a málo informatívny.

### 3.2 Sloboda spisovateľa

Z Gao Xingjianových opakovane prezentovaných názorov sa dá vyvodiť, že je pre neho, ako autora, dôležité zobrazovať život a to zobrazovať ho slobodne, z vlastného uhla pohľadu, bez toho, aby sa musel podriaďovať ideologickému či politickému diktátu akéhokoľvek druhu. Na to je ovšem ale nutná sloboda, a to nielen sloboda duševná, ale aj „politická“ – sloboda bez obmedzení, aby spisovateľovi nikto nediktoval, čo a ako má písať, a aby mohol slobodne svoje diela publikovať. V Gao Xingjianovom osobnom živote viedli jeho postoje – nepodriaďovanie sa politickým doktrínam ohľadne literatúry, písanie literatúry v „západnom štýle“, presadzovanie nových avantgardných foriem do literatúry atd. – k tomu, že bol nútený opustiť Čínu a žiť v exile vo Francúzsku.

O dôležitosti „ politickej“ slobody pre literatúru sa zmienil aj vo svojej Nobelovej prednáške *Obhajoba literatúry*:

„Literatúra môže byť len hlasom individua a vždy to tak bolo. Len čo je literatúra písaná ako hymnus národa, vlajka určitého národa, hlásna trúba nejakej triedy alebo skupiny, tak môže byť použitá ako mocný a všetko pohlcujúci nástroj propagandy. Takáto literatúra ale stráca to, čo je literatúre podstatné, stráca dôvody pre literatúru a stáva sa náhradou za moc a zisk.“ (Gao 2007a: 32,33)

V druhej polovici 20. storočia bola literatúra v Číne podriadená diktátu politiky a spisovatelia nemali možnosť slobodne písať a podľa Gao Xingjianovho názoru tak nemali inú možnosť než nepísať alebo opustiť krajinu:

„Ak sa spisovateľ snažil o intelektuálnu slobodu, tak nemal inú možnosť ako upadnúť do mlčania alebo ujsť. Avšak spisovateľ sa spolieha na jazyk a po dlhú dobu neprehovoriť je pre neho to isté, ako spáchať samovraždu. Spisovateľ, ktorý sa chcel vyvarovať umlčaniu alebo samovražde a ďalej vyslovovať svoje mienenie, tak nemal inú možnosť, ako odísť do exilu.“ (Gao 2007a: 34)

Podľa Gao Xingjianovho názoru by literatúra nemala trpieť politickými zásahmi. Na to, aby literatúra poskytovala svedectvo o človeku a jeho existencii, tak sa musí odtrhnúť od rôznych ideológií a od politiky. Spisovateľ má svoj vlastný pohľad na svet a ten vo svojich knihách opisuje a nie je pritom hovorcom nejakej politickej alebo inej skupiny. Autor s čitateľom zdieľa čisto svet nahliadaný svojimi očami a nie očami niekoho iného a literatúra neslúži na to, aby sa autor prejavoval ako hovorca politickej strany. Autor nie je ani svätec, ani sudca a jeho úlohou nie je poučovať čitateľov. Literatúra ako svedectvo sa politike nevyhýba, ale nie je účelovo politická - nemáva vlajkami, ani nekričí politické slogany a v žiadnom prípade nie je politickou zbraňou. Literatúra prekračuje politické hľadiská. Tým, že sa literatúra zaoberá tabuizovanými otázkami v oblasti politiky, spoločnosti, náboženstva alebo spoločenských zvyklostí podporuje vnútornú slobodu, ktorú spisovatelia tak vášnivo vyhľadávajú. (Gao 2007b: 50-55)

Gao Xingjian samozrejme u spisovateľa nevyklučuje politickú angažovanosť. Je na rozhodnutí každého autora, či sa stane členom tej alebo onej politickej skupiny. Je to jeho voľba ako jednotlivca za predpokladu, že nebude nútiť ostatných, aby ho nasledovali. Čo sa ale literatúry týka, tak spisovateľ, ktorý je politicky aktívny, musí byť schopný odlúčiť svoju politickú zainteresovanosť od literárnej činnosti (tak, ako to dokázali Hugo, Zola či Camus). (Gao 2007b: 55)

Gao Xingjian zastáva vyhranené stanovisko ohľadne individuálnej slobody nie len pre spisovateľa, ale i človeka ako ľudského jedinca. V úvode k dielu *Bez izmov*, v rovnako nazvanom eseji, vysvetľuje prečo je zástancom tohto názoru a čo to vlastne znamená.

To, že sa človek nehlási k žiadnemu „izmu“ neznamená, že nemá svoje vlastné názory a stanoviská. Tieto stanoviská a názory ale nemusí mať „potvrdené“ nejakým „izmom“. Gao Xingjian sa týmto názorom prezentuje ako zástanca pojatia človeka ako individua a nie človeka ako zástancu a príslušníka určitej skupiny. Sloboda od „izmov“ pre neho znamená určitú voľbu a táto voľba je jeho osobná. Nikto by nemal druhých nútiť k určitej voľbe a zároveň ani on sám by k tomu nemal nútiť druhých. Podľa Gao Xingjiana je jednotliviec „bez izmov“ viac osobitý a špecifický a to je podľa jeho názoru viac v súlade s podstatou človeka. „Bez izmov“ ale, podľa Gao, neznamená individualizmus – každý jednotliviec, individuum je odlišný a tak sú rozdielne aj názory a skúsenosti jednotlivca a tieto názory a skúsenosti tým pádom neposkytujú nejakú absolútnu hodnotu. Rovnako odmieta, že by názor „bez izmov“ predstavoval relativizmus, nihilizmus, egoizmus, anarchizmus, alebo eklektizmus. Ten, kto odmieta „izmy“, netúži po nejakej imaginárnej spoločnosti alebo sociálnych ideáloch a taktiež sa názorom „bez izmov“ nesnaží propagovať politické posolstvo. Pre názor „bez izmov“ nie je nutné, aby sa sformovala nejaká skupina alebo organizácia a nie je nositeľom nejakej zástavy, nevyužíva druhých ľudí a nie je ľuďmi využívaný. Aby človek mal slobodu byť „bez izmov“, tak musí čeliť akejkolvek diktatúre, či už nesie zástavu fašizmu, komunizmu, nacionalizmu, rasizmu alebo náboženského fundamentalizmu. Podľa Gao Xingjiana by mal mať každý človek aspoň trochu možnosť, aby sa nestal otrokom nejakého „izmu“ a bez tohto predpokladu je uchvátenie nejakým „izmom“ len prázdne táranie. Akokoľvek, dosiahnuť názor „bez izmov“ nie je jednoduché – človek sa síce narodil bez akýchkoľvek „izmov“, ale hneď po jeho narodení sa mu podstrkujú z rôznych strán rôzne „izmy“ a nie je jednoduché sa ich zbaviť. Považuje svet za dosť zvláštny na to, aby bolo jedincovi umožnené zmeniť svoj názor z jedného „izmu“ na druhý, ale nie je mu umožnené byť úplne bez nejakého „izmu“. „Bez izmov“ je získané pomocou ťažkej práce, ale keď to človek dosiahne, tak to predstavuje obrovské oslobodenie. Intelektuálna sloboda znamená, že človek nie je spútaný žiadnym „izmom“ a môže sa slobodne potulovať po svete. Podľa Gao Xingjiana je pravdivejšie, keď sa človek dopátra pravdy sám, než aby ju hľadal tým, že nasleduje nejaké dopravné značky zavedené niekým iným. (Gao 2001a)<sup>12</sup>

<sup>12</sup> Najvýraznejším predstaviteľom týchto snáh bol literárny teoretik Liu Zaifu (svoje názory publikoval v rokoch 1985-86).

Viac viz Mabel Lee (1996): 98-112.

Opäť musíme zdôrazniť, že Gao Xingjianove názory nie sú v kontexte západného literárneho myslenia ničím výnimočné, ale v čínskom dobovom kontexte (uvoľnenie po Kultúrnej revolúcii a 80-te roky) sú takéto názory výrazom odmietnutia maoistickej a marxistickej literárnej doktríny. Gao Xingjianove názory sú súčasťou snáh o presadenie západnej teórie subjektivity ako fundamentu literárnej tvorby.

### 3.3 *Úvod do postupov moderného románu*

Záležitosti, témy a problémy vytýčené v románe *Hora duše* sú výzvou pre čitateľa na mnohých úrovniach. Táto výzva je zosilnená Gao Xingjianovým neprehliadnuteľným zaujatím naratívnu technikou, jazykom a formou. S mnohými z postupov, ktoré Gao Xingjian použil v románe *Hora duše*, sa stretávame už v jeho skorších úvahách a to hlavne v diele *Úvod do postupov moderného románu* (1981), v ktorom sa venuje niektorým praktickým otázkam písania románu a uvažuje o žánri ako takom, v kontexte výziev a problémov súčasnej modernej doby. Bližší pohľad na túto teoretickú štúdiu nám umožní identifikovať špecifické postupy použité v románe *Hora duše* a súčasne nám napomôže rozpoznať ich významotvorné funkcie.

Pre stručný náhľad Gao Xingjianových názorov na literatúru z *Úvodu do postupov moderného románu* použijeme zhrnutie Kwok-kan Tama, pričom si najdôležitejšie postupy, ktoré môžeme vystopovať v románe *Hora duše*, ďalej bližšie priblížime:

- 1) Román môže byť nezápletkový;
- 2) Naratívny jazyk musí byť schopný vyjadriť vnútorné pocity rozprávača alebo postáv;
- 3) Naratívny zorný uhol nemôže byť obmedzený na jediný pohľad, musí byť konzistentný a môže sa posúvať medzi prvou, druhou a treťou osobou;
- 4) Hlavná postava musí byť predstavovaná ako psychologická bytosť, nehľadiac na jej spoločenskú triedu, postavenie, rasu či povolanie;
- 5) Prúd vedomia, ako voľná asociácia myšlienok, je vhodný štýl na predvedenie

vnútorných činov postavy;

- 6) Absurdita ako spôsob písania odráža ideu hľadania dokonalosti;
- 7) Život nesleduje logiku, ukazovať nelogické je spôsob ako hľadať opravdivosť;
- 8) Symbolizmus môže slúžiť ako prostriedok na začlenenie filosofie a poézie do románu;
- 9) Literatúra je výňatok z umenia a je zabudovaná spolu s autorovými svetonázormi;
- 10) Postava je komplexný a multidimenzionálny subjekt;
- 11) Literárny jazyk by mal byť schopný zachytiť psychologickú rozmanitosť postáv;
- 12) Moderný román by mal byť postavený na princípe štruktúry a nie zápletky ;
- 13) Román si môže prepožičiavať techniky z iných druhov umenia, napríklad montáž a hudobnú štruktúru;
- 14) Čas a priestor fungujú ako psychologické dimenzie;
- 15) Román budúcnosti pôjde za vlastné hranice, zahrnie iné formy umenia a ostatné literárne žánre. (Tam d: 295)

Východiskom všetkých Gao Xingjianových úvah, ktoré sme si priblížili v predchádzajúcej kapitole a ktoré formuloval už v *Úvode do postupov moderného románu*, je opäť predpoklad slobody pre autora aj čitateľa. Jednou zo základných a najdôležitejších povinností spisovateľa je, podľa Gao Xingjiana, vyjadriť vlastné pocity a postoje k svetu a ľuďom, pričom ale súčasne zdôrazňuje, že by sa autor nemal považovať za toho, kto je nadradený druhým, kto má za povinnosť vzdelávať čitateľa.<sup>13</sup>

„Autor nie je ani dokonalý, ani vševedúci, nie je ani čitateľov učiteľ. (...)

Spisovateľ by sa nemal stavať do pozície učiteľa a dávať čitateľa do pozície vychovávaného, lebo spisovateľ nie je nevyhnutne chytrejší ako čitateľ.“ (Gao 1981: 4)

<sup>13</sup> Už na začiatku 20. storočia hlásali dôležitosť vzdelávacej funkcie literatúry vplyvní reformátori ako bol napr. Liang Qichao. Podobné chápanie literatúry s dôrazom na jej didaktickú funkciu je charakteristické tiež pre mnohých protagonistov hnutia za novú kultúru z prelomu prvého a druhého desaťročia 20. storočia, rovnako ako aj pre Mao Zedongovu koncepciu literárnej tvorby z počiatku štyridsiatych rokov. (Denton 1996: 3-54)

Gao Xingjian sa v *Úvode do postupov moderného románu* pozerá kriticky na vymedzenie románu ako žánru na západe a v Číne a popritom vytvára svoju vlastnú koncepciu románu. Prísne argumentuje proti ustáleným a nemenným schémam a proti používaniu definícií, pod ktorých vplyvom dochádza k „stlmeniu a uduseniu umenia písania románov“ všeobecne. Existujúce definície vystihujúce ústredné rysy a tézy sú, ako zdôrazňuje Gao Xingjian, iba prehľad a súhrn toho, čo sa dá nájsť v románovej tvorbe predchádzajúcich dôb. Umelecká tvorba plná života sa nikdy nezačínala s definíciami a ohraničením, tie sú až druhotné. Román, podľa Gao Xingjiana, môže písať o postavách, podávať scény zo života, alebo sa jednoducho môže zamerať na udalosť, emóciu, vnemy a chápanie. Pokiaľ je dielo dobre napísané, tak môže presvedčivo vystihnúť život a ducha doby. Avšak román nie je obmedzený na zobrazovanie vonkajších aspektov života, môže jednoducho písať o duševnom svete jedinca. Pomocou románového zobrazenia vnútorného sveta ľudí môžu čitatelia dospieť k lepšiemu porozumeniu života a seba samých. Čas je neprestajne tečúca rieka a ľudský život sa neustále mení. Román odráža ľudský život a ľudské horizonty sa ustavične menia a vyvíjajú a tak aj umenie románu sa mení a musí sa premieňať aj naďalej. (Gao 1981)

Základom diela je, podľa Gao Xingjiana, skôr spisovateľovo individuálne vnímanie a porozumenie života, než jeho realistické vykreslenie života. Ako si ukážeme v časti našej práce venovanej prepojenosti Ja a Ty v románe *Hora duše*, Gao Xingjian predovšetkým usiluje o zobrazenie vedomia a podvedomia jedinečného subjektu. Autorova románová tvorba je teda v súlade s jeho teoretickými názormi. Toto zobrazenie, ako Gao Xingjian zdôrazňuje v *Úvode do postupov moderného románu*, však musí byť vierohodné z pohľadu čitateľa, ktorému sa pred očami rozvíja zložitá vnútorná realita a myšlienkový svet postavy. Komplikované prelínanie reality, myšlienok, spomienok a pocitov sú súhlasnou skúsenosťou všetkých ľudí a ich zobrazenie v diele musí byť vierohodné. Dá sa povedať, že požiadavka na vierohodnosť vykreslenia prelínania vnútorného a vonkajšieho sveta našiel svoju konkretizáciu v románe *Hora duše*. Vnútorný a vonkajší svet postáv je v ňom nazeraný prostredníctvom špecifických protagonistov Ja, Ty a On. Podobný postup, ako bude ďalej pozorované v kapitole o Gao Xingjianovej divadelnej tvorbe, využíva Gao Xingjian opakovane taktiež vo svojich divadelných hrách.



V *Úvode do postupov moderného románu* Gao často argumentuje, že pre román či poviedku nie je nevyhnutná zápletká – zápletky sú prevzaté zo života, ale život sám nepozostáva len zo zápletiiek. Pri pozornosti, ktorú Gao Xingjian venuje štruktúre románu, mu ide hlavne o autentickosť diela, čo sa podľa jeho názoru nedá dosiahnuť čisto prostredníctvom zápletky. Vo svojich teoretických úvahách opakovane zdôrazňuje, že zápletká nie je nevyhnutným základom modernej umeleckej rozprávačskej prózy. (Gao 1981: 74)

Ako bude ďalej zjavné z nášho predstavenia románu, Gao Xingjian v *Hore duše* nepojal zápletku založenú na lineárnom príbehu ako základ výstavby diela, lineárnosť je tu navyše narušovaná, najvýraznejšie striedaním kapitol s Ja a Ty. Plynulosť toku príbehu je narušovaná tiež na úrovni jednotlivých kapitol s Ja a kapitol s Ty. Aj v nich nájdeme elementy, ktoré narušujú plynulý tok príbehu putovania. V kapitolách Ty sú elementmi rozbiehajúcimi lineárnosť deja odvádzaúcimi od deja rôzne vložené príbehy rozprávané protagonistom a v kapitolách s Ja sú to najmä citácie ľudových piesní, rôzne údaje historické a regionálne, ale aj kratučké príbehy ľudí – postáv, ktoré Ja stretáva, prípadne príbehy ktoré tieto postavy rozprávajú. Všetky tieto pasáže odvádzajú pozornosť od základného lineárneho deja – putovania za horou Lingshan.

Podľa Gao Xingjiana je výstavba tradičného románu odvodená od pomerne zjednodušenej predstavy o živote ako o slede príčin a následkov. V modernej dobe ale ľudia nemajú taký jednoduchý pohľad na život a vedia, že v živote je okrem jednoduchého lineárneho vývoja aj veľa „odbočiek“ a trajektórií, ktoré sa vôbec nemusia na konci spájať.

„A tak, keď autori moderných románov preberajú zápletky zo života, tak nemusia mať nutne celistvý záver. Ľudia odchádzajú a prichádzajú, stretávajú a odlučujú sa, niektorí odchádzajú bez rozlúčenia a nie sú údaje, čo sa stane neskôr. Postavy v diele vôbec nemusia byť prepojené od začiatku do konca a v závere nemusi byť pojednávané o všetkých, ale čitatelia na základe udalostí v diele a opierajúc sa o svoje vlastné skúsenosti a poznanie sú ponechaní aby precítili, porozumeli, predstavili si a ohodnotili okolnosti v románe. Čitatelia tak pokladajú takéto diela za ešte viac reálne a vierohodné – v reálnom živote je zopár ukončených udalostí, ale viacej je tých neukončených.“ (Gao 1981: 79-80)

Gao Xingjian teda obhajuje názor, podľa ktorého sú právoplatnou a mocnou súčasťou románu tiež neukončené deje a epizódy, ktoré nepodporujú súvislosť či ucelenosť príbehu. V *Hore duše* nájdeme hneď niekoľko „neukončeností“: v prvom rade sa jedná o príbeh protagonistu Ty, ktorý nie len, že nikdy nedorazí na hľadanú Horu duše, ale približne od polovice románu sa v podstate čím ďalej tým viac strácajú zmienky o tom, že vôbec niekam putuje. V druhej polovici románu sú kapitoly s Ty zamerané skôr na vykreslenie myšlienkového sveta protagonistu a na jeho stretnutia so ženami. Ako iný príklad zámernej, významotvornej neukončenosti môžeme uviesť záver 10. kapitoly, keď sa protagonista Ja stratí v nepreniknuteľných horách a nikdy sa nedozvieme, ako sa z neho dostal preč.

Vyššie predstavené zameranie na vnútorný svet človeka, ktoré je pre *Horu duše* charakteristické, je z hľadiska použitých naratívnych postupov neoddeliteľne späté s technikou prúdu vedomia. O význame tejto techniky pre moderný román hovorí Gao Xingjian už v *Úvode do postupov moderného románu*: „Prúd vedomia ukazuje silu a moc moderného literárneho jazyka a je vhodný najmä na vykreslenie skutočného a prenikavého vnútorného sveta postáv.“ (Gao 1981: 32) Podľa Gao si totiž čitateľ pri čítaní románu želá sprevádzať postavy v románe a rozumieť ich vnútornému svetu a to práve umožňuje prúd vedomia. Čitateľ sa norí do vnútra postáv, sleduje zložité procesy prebiehajúce v ich vedomí a tak sa zoznamuje s ich autenticky pôsobiacim vnútorným svetom.

Gao Xingjian ďalej vyzdvihuje, že prúd vedomia sa dá využiť nie len na úrovni postáv na vyličenie ich myšlienok, spomienok, predstáv, atd., ale dá sa využiť aj ako prostriedok zobrazenia subjektívne vnímaného prostredia. Prostredníctvom vylíčenia zmyslových zážitkov postáv, ktoré toto prostredie vnímajú, sa čitateľ vcítiťuje, vnára a preniká do subjektívne vnímaného prostredia postavy:

„Ako jazyk prúdu vedomia sleduje psychologické činnosti človeka, tak neprestajne hovorí čitateľovi o fyziologickom vnímaní: prináša chuťové, čuchové, sluchové, hmatové a zrakové dojmy, a tým privádza k spojeniu duševný a vonkajší svet. Aj keď zobrazuje vonkajší svet, je to vonkajší svet vnímaný cez zmyslové orgány. Inak povedané, jazyk prúdu vedomia už nie je čisto vonkajší, nezaujatý popis oddeľujúci postavu/človeka od vnímania seba samého.“ (Gao 1981: 29)

Takto subjektivizované popisy prostredia vnímaného rôznymi zmyslami (v *Hore duše* sa často stretávame s líčením prírody nahliadanej nie len zrakom protagonistu, ale vnímanej tiež ďalšími zmyslami – sluchom a čuchom), sa stávajú veľmi plastické a živé, čím je možné si dané prostredie predstaviť, vnímať a cítiť sa, akoby sme sa nachádzali na tom mieste.

Ďalší z dôležitých postupov, ktoré Gao Xingjian pomenoval vo svojich teoretických úvahách o románe, a ktoré neskôr uplatnil v románe *Hora duše*, je opakovanie: „Opakovanie, návraty a zosilňovanie obrazov je viacej pôsobivé ako opis, analýza a vysvetlenie.“ (Gao 1981: 84) Pre *Horu duše* je typické opakovanie niektorých situácií, predovšetkým tých, ktoré sú súčasťou spomienok postáv. Typickým príkladom je opakovaný výskyt variácií na jediný výjav, keď si protagonista pri pohľade na dlažobné kamene a strešné tašky vybavuje svoje detstvo a počuje pri tom zvuk svojich detských bosých nôh bežiacich po dlažobných kameňoch.<sup>14</sup>

Princíp opakovania v románe *Hora duše* sa dá pozorovať na niekoľkých rovinách. Môže to byť opakovanie v rámci celého diela (ako vyššie zmienené spomienky vyvolané pohľadom na dlažobné kamene), ale môže tiež ísť o opakovanie v rámci jednej kapitoly, v ktorej sa navršujú identické scény a obrazy. (Napríklad v 23. kapitole sa pri popise sna neustále opakujú isté vetné spojenia, ktoré nám tým sprostredkovávajú sen so stupňujúcou sa intenzitou.)

Gao Xingjian vo svojich úvahách o literárnej tvorbe zdôrazňuje, že postupy, ako je prúd vedomia, neukončenosť či opakovanie, nie je možné využiť v diele s klasickou výstavbou. Argumentuje, že tieto postupy vyžadujú komplexnejšiu štruktúru, ktorá sa môže inšpirovať aj inými, ako čisto literárnymi prostriedkami, predovšetkým prostriedkami filmovými:

„Film a hudba sú umeniami doby, sú dnes najviac rozšíreným druhom umenia. Stačí zapnúť rádio alebo televízor a už je tu ani nepocítované ovplyvnenie. Čitatelia románu prirodzene netvorí výnimku. Pri čítaní románu viacej vyžadujú, aby spôsob písania a štruktúra románu boli blízke ich umeleckým návykom. A preto autori vložili do štruktúry moderného románu techniky filmového strihu či hudobné postupy ako je rytmus a slohy.“ (Gao 1981: 77-78)

<sup>14</sup> O tomto motíve podrobnejšie v kapitole 7.3 Spomienky

Štruktúra *Hory duše* v hojnej miere využíva náhle predely pripomínajúce techniku filmového strihu. Montáž sa netýka len skokov medzi jednotlivými kapitolami, keď sa Ja a Ty vo väčšine prípadoch ocitajú už na inom mieste a v inej situácii a preskakujú tak časový i dimenzionálny priestor. Aj vo vnútri jednotlivých kapitol využíva Gao Xingjian strih na to, aby dosiahol pôsobivého prelínania popisu prostredia, vyjadrenia myšlienok postáv, zobrazení spomienok či konkrétnych záznamov historických.

Niekedy premieňa Gao Xingjian pomocou montáže aj časovú postupnosť. Napríklad v 24. kapitole najprv popisuje unikátnu drevenú masku, ďalej do toho vplieta pocity, aké v ňom maska vyvoláva a až potom nám povie, ako sa k nej vlastne dostal – s kamarátovou pomocou mal prístup k nevystavovaným umeleckým kusom v múzeu.

Román *Hora duše* je vo veľkej miere položený na základoch Gao Xingjianovho teoretického bádania o literatúre, ktoré prezentoval v *Úvode do postupov moderného románu* a neskôr aj v iných prednáškach a statiach. Ako si ukážeme v ďalších častiach tejto práce, Gao Xingjian na ich základe vytvoril *Horu duše* ako veľmi komplexné dielo, ktoré do celkového rámca príbehu o putovaní zahŕňa nie len vnútorný svet postáv, ale aj historiografické a etnografické údaje.

## 4. Divadlo

Pred svojim odchodom do exilu v roku 1987 napísal Gao Xingjian pre Pekinské ľudové umelecké divadlo tieto štyri hry:

– v roku 1982 *Výstražný signál* (Juedui xinhao 绝对信号). Bola to jeho prvá divadelná hra, vyšla r. 1982 v 5. čísle časopisu *Shiyue* 十月 a toho istého roku bola uvedená v Pekinskom ľudovom umeleckom divadle. Hra mala viac ako sto predstavení a bola veľmi vychvaľovaná a zároveň kontroverzná.

– v roku 1983 bola uvedená *Autobusová zastávka* (Chezhan 车站), vydaná v *Shiyue* 十月 číslo 3. *Autobusová zastávka* bola čoskoro zakázaná a podrobená veľkej kritike počas kampane na „duchovné znečistenie“.

– v roku 1985 najprv vyšla časopisecky v *Shiyue* 十月 číslo 2 hra *Divoký muž* (Yeren 野人) a neskôr toho roku bola uvedená v divadle.

– v roku 1986 v *Shiyue* 十月 číslo 5 vychádza *Druhý breh* (Bi an 彼岸). Počas nacvičovania hry prišiel zákaz na uvedenie.

Okrem týchto hier vydal Gao Xingjian v roku 1985 v časopise *Xin juben* (新剧本) číslo 1 hru *Monológ* (Dubai 独白).

Na základe týchto piatich hier môžeme sledovať Gao Xingjianov vývoj vo využívaní rôznych divadelných postupov a teórií, ktoré sa stali typické pre jeho neskoršiu divadelnú tvorbu. Gao Xingjianovu divadelnú tvorbu predstavujeme hlavne preto, lebo určité postupy a motívy, ktoré v týchto hrách využil, sú charakteristické aj pre jeho románovú tvorbu a sú veľmi zreteľné v románe *Hora duše*.

#### 4.1 Výstražný signál

Hra *Výstražný signál* je Gao Xingjianov prvý pokus o zasiatie mnohých inovatívnych prvkov, ktoré autor uplatňuje v neskorších hrách, pričom sa v tomto prípade ešte opiera o konvenčný rám divadelného predstavenia. Diskusiu pri uvedení hry v Pekinskom ľudovom divadle nevyvolal obsah hry (psychologický portrét nezamestnanej mládeže a ich vzťah k spoločnosti), ale Gao Xingjianov experiment so súčasným prelínaním troch rôznych časových rovin.

*Výstražný signál* sa zaoberá niekoľko hodinovou cestou vlakom v sprievodcovskej kabíne <sup>15</sup> do mesta, v ktorom sa majú vykraďnúť dva vagóny.

<sup>15</sup> V hre je miesto deja definované ako „posledná časť služobného vozňa bežného nákladného vagóna“:  
地点一列普通货车的最后一节守车上

Dramatický smer hry je jasný – vlak sa približuje k mestu a napätie v kabíne sprievodcu stúpa.

Hra začína pomalým zhromažďovaním všetkých účastníkov v kabíne: Sprievodca, vedúci vlaku (Chezhang 车长, 56 ročný), Pomocník sprievodcu, učeň (Xiaohao – „Trúbka“ 小号, 21 ročný), Dievča (Mifeng – „Medová včielka“ 蜜蜂, 20 ročná), Nezamestnaný mladík (Heizi – „Materské znamienko“ 黑子, 21 ročný) a Vlakový lupič (Chefei 车匪, 37 ročný). Nezamestnaný mladík Heizi je lupičom zatiahnutý do chystanej krádeže, ktorému musí pomôcť keď nastane čas lúpeže. Počas cesty mladík premýšľa nad tým, čo má urobiť. Má sklony k sebaľútosťi a rozjímaní – mladík je, rovnako ako dievča, nezamestnaný a momentálne hľadá svoje postavenie v živote. Sprievodca je pozitívna postava ktorá v dlhých príhovoroch hovorí o úlohe človeka v spoločnosti a o jeho povinnostiach a záväzkoch, zatiaľ čo zlodej, v kontraste k sprievodcovi, predstavuje zápornú postavu. Hra má akýsi „očistný“ vývoj – vlak sa blíži k mestu a mladík, ktorý mal pôvodne pomôcť lupičovi, je presvedčený k tomu, aby sa mu nepodrobil a nezúčastnil sa lúpeže.

Symbolika Sprievodcu a Zlodeja ako kladnej a zápornej postavy je jasne daná aj v spôsobe a obsahu ich reči. Niekedy sa môže zdať takéto priame zobrazenie kladných a záporných charakterov trochu prehnané a melodramatické, možno ale len pre oči západného diváka.

Samotní cestujúci vo vlaku predstavujú spoločnosť v malom<sup>16</sup> a Mladík ju zachráni pred možnou katastrofou, ktorá jej hrozí a predstavuje tak hrdinskú mladistvú nádej.

V hre sú prezentované tri separátne, rozdielne časové roviny – minulosť, prítomnosť a budúcnosť (predstavy, v ktorých sa zobrazujú nádeje a strach z budúcnosti). Na javisku sa súčasne prelínajú práve prežívané emócie so snami a spomienkami. Gao tak experimentuje so súčasnou prezentáciou troch časových rovín – tieto tri časy, ktoré nie sú od seba oddelené v samostatných úsekoch, vyzerajú ako prítomnosť. Pre Gao Xingjiana je divadelné predstavenie proces, pohyb realizovaný

<sup>16</sup> Prostredie obmedzené na vlak a predstavujúce tak akúsi zmenšeninu sveta sa vyskytuje v niekoľkých literárnych dielach čínskych autorov. Napr. Feng Zikai „Spoločnosť cestujúcich“ (*Nahé srdce*. Praha: Brody, 1998), Zhang Henshui „Šanghajský expres“ (*Šanghajský expres*. Praha: DharmaGaia, 2006), Wang Meng „Jarné hlasy“ (*Jarné hlasy*. Praha: Svoboda, 1989).

naraz v súčasnosti. Všetky rozdielne časy sa spájajú iba v hlave diváka – proces je ukončený obecnstvom, ktoré je svedkom všetkých prebiehajúcich období. (Riley, Gissenwehrrer: 114-115)

Pre Gaa je experiment s časovými rovinami zakorenený v čínskej pôde a nie je inšpirovaný žiadnou konkrétnou západnou divadelnou teóriou. Jeho experiment spočíva v samotnom čínskom jazyku, ktorý umožňuje vyhnúť sa vyjadreniu času. Gao Xingjianove pojetie čínskeho jazyka a to, ako je tento jazyk využiteľný v dramatickom prevedení, sa vynára vo všetkých ďalších Gaových hrách a *Výstražný signál* sa tak stáva pracovným modelom pre jeho neskoršie hry. (Riley, Gissenwehrrer: 114)

## 4.2 *Autobusová zastávka*

Hra *Autobusová zastávka* začína jasne danou a jednoduchou situáciou – čakaním na autobus na zastávke. Postavy sa zhromaždia na javisku a sú ponechané, aby divákovi predstavili svoje osudy prostredníctvom dialógu. Napriek tomu, že protagonisti sú cestujúcimi, hra nie je o ceste niekam, ale o zotrúvaní na jednom mieste, o (márnom) čakaní.

Aj keď plynutie času v priebehu hry vytvára niečo ako vyvrcholenie, celkový priebeh hry je taký, že tam nie je pokrok vpred, žiadny zmysel pre pohyb a vývin. (Riley, Gissenwehrrer: 116)

Na zastávke sa postupne zhromaždí niekoľko postáv: Mlčanlivý muž (Chenmode ren 沉默的人, v stredných rokoch), Starý pán (Daye 大爷, viac ako 60 ročný), Dievča (Guniang 姑娘, 28 ročné), Mladík (Lengxiaozi – „Zmätený chlapík“ 愣小子, 19 ročný), Pán v okuliaroch (Daiyanjingde 戴眼镜的, 30 ročný), Matka (Zuo muqinde 做母亲的, 40 ročná), Majster (Shifu 师傅, 45 ročný) a Riaditeľ Ma (Ma zhuren 马主任, 50 ročný). Akonáhle sú všetci zhromaždení zostáva scéna a obsadenie po celú dobu divadelnej hry nemenná a diváci tak majú pred sebou živý obraz – postavy čakajú na zastávke na autobus, ktorý nikdy nepríde. Zo zvukov v pozadí sú jasne rozpoznateľné zvuky prechádzajúcich autobusov, ale žiadny nikdy nezastaví. Po

nejakej dobe si všimnú, že na zastávke je ostatok oznamu, ktorý pravdepodobne oznamoval, že zastávka je nefunkčná. Jediný, kto v priebehu hry odíde preč, je Mlčanlivý muž.

Odchod Mlčanlivého muža sa opakovane odráža v hudbe, ktorá je najskôr lyrická a potom pochodová. Okolo prechádzajúce autobusy podporujú myšlienku, že zotrvať nemá zmysel a tí, čo iba stoja a čakajú, by mali ísť. Aj keď nikto neodchádza, tak sa jednotliví protagonisti postupne začínajú vyjadrovať v tom zmysle, že by predsa len mali odísť. Postupne debata zosilňuje, až nakoniec všetci zároveň vykrikujú rozličné podnety na odchod. Jediné slovo, ktoré sa z hlasov dá rozoznať je „odísť“ zou 走. Hra je ale ukončená bez toho, aby sme sa dozvedeli, či postavy odídu alebo nie.

Gao Xingjian nám tak pred očami vykresľuje pomocou obrazu ľudí nezmyselne čakajúcich na autobus absurdnú, bezúčelovú situáciu. Ľudia, ktorí čakajú na zastávke vytvárajú, podobne ako cestujúci vo vlaku v hre *Výstražný signál*, obraz dobovej spoločnosti v malom. Podľa Kwok-kan Tama je akt čakania v *Autobusovej zastávke* metaforou dobovej situácie Číny. (Tam 2001b: 52) Ma Sen interpretuje význam hry konkrétnejšie: „Ľudia očakávajú „zasľúbenú“ spoločnosť, ale voz, ktorý by ich tam mal odviezť prechádza okolo bez zastavenia.“ (Ma: 83)

Jazyk postáv, keď spolu hovoria, je zmysluplný, niekedy zábavný a niekedy smutný. Dialógy sa zameriavajú na drobné detaily zo života – neprestajné a frustrujúce malé životné sklamaná. Dialógy sú statické, opakujúce sa, jediný vývin je cirkulárny. Podľa Jo Riley a Michaela Gissenwehlera je Gao Xingjianova predstava vyjadrená vo *Výstražnom signáli*, že čínsky jazyk môže priamo na javisku preklenúť rôzne časy, ďalej rozvinutá v *Autobusovej zastávke*. V tejto hre používa Gao hudbu a hluk viacerých hlasov v kakofónii na vyjadrenie prítomného deja – túžby, alebo impulzu ísť. Hra sa pohráva s očakávaním a predtuchou energie, vyrazením vpred, bytím na hranici odchodu, ale napriek tomu zotrvávaním na mieste. (Riley, Gissenwehrer: 117, 121)

Predhrou k predstaveniu *Autobusovej zastávky* bola Lu Xunova 鲁迅 próza *Okoloidúci* Guoke 过客 zo zbierky *Divoká tráva* (Ye cao 野草),<sup>17</sup> stvárnená ako jednoaktový dramatický výstup. Herec, ktorý hrá okoloidúceho, hrá taktiež Mlčanlivého

<sup>17</sup> Próza vznikla v roku 1925. Český preklad „Pocestný“ viz Lu Sun: *Vřava. Polní tráva*. Praha: Svoboda, 1951.



muža v *Autobusovej zastávke*, ktorý ako jediný, bez slova vysvetlenia, odchádza zo zastávky preč smerom do mesta. Lu Xunov okoloidúci je samotársky pocestný, ktorý sa neohrozene, nútený hlasom, bez váhania trmáca vpred. Na okoloidúceho môžeme pozerat' ako na alegorickú postavu, ktorá reprezentuje iskrivú nádej a nejasnú túžbu po budúcnosti. Lu Xun tu rozvíja romantický ideál putovania a hľadania, aj keď ísť vpred znamená len ísť do tmy, ale vzdorovať tme a neznámemu je stále lepšie ako zostať nehybný a zotrvať na mieste.<sup>18</sup> Skoro nič nemôže zastaviť okoloidúceho od pohybu, jeho nutkanie smerom vpred vyzerá nezastaviteľné. (Tay: 73)

Gao Xingjian personifikoval túžbu ísť napred budúcnosti v postave Mlčanlivého muža. V *Autobusovej zastávke* je na divákov, aby sa rozhodli, prečo sa všetky ostatné postavy nevydávajú na cestu, alebo keď šli, kedy šli a prečo nešli skôr. Medzi týmito postavami nie je jediná, ktorá by bola blízka postave Lu Xunovho pútnika, ktorý stelesňuje nezastaviteľnú túžbu ísť vpred.

Gao Xingjianovým využitím okoloidúceho od Lu Xuna môžeme vidieť, že čerpá inšpiráciu nie len zo západného divadla, ale tiež z čínskej literatúry, čo poskytuje cenné východisko pre štúdium románu *Hora duše* a jeho inšpiračných zdrojov.

#### 4.2.1 Absurdné divadlo

Gao Xingjian sa ako prvý z čínskych dramatikov snažil odtrhnúť od dogmat realizmu a socialisticko-realistickej tradície čínskeho divadla v ČĽR a to tým, že do

---

<sup>18</sup> Kritici, ktorí sa na postavu Mlčanlivého muža pozerali nepriaznivo ako na „individualistu, ktorý opustil masu“ a nezúčastnil sa „nastolenia ľudového konštruktívneho a pozitívneho prístupu“, boli pobúrení paralelou medzi okoloidúcim a Mlčanlivým mužom. Podľa kritika He Wena 何闻 nie je Gaova hra naviazaním na Lu Xunovu tradíciu, ale produkt slepého uctievania a mechanického napodobovania stanoviska a kreatívnych teórií modernistického divadla západu.

Viac viz: Tay William (2001): „73-74

He Wenova kritika *Autobusovej zastávky* ako „slepého uctievania Becketta“ tiež viz Kwok-kan Tam (2001b): 45

svojich hier zakomponoval určité prvky prevzaté zo západného avant-gardného divadla, vrátane niektorých prvkov „absurdného divadla“.

Martin Esslin definuje „absurdné divadlo“ ako vyjadrenie „vnímania nezmyselnosti ľudských situácií a neprimeranosť rozumového prístupu otvoreným opustením logických prostriedkov. Absurdné divadlo sa vzdáva *dohadovania* o absurdite ľudského života, ale ho *znázorňuje* – prostredníctvom konkrétnych javiskových vyobrazení.“ Podľa Ionesca je absurdné to, čo je zbavené účelu a zmyslu. Človek odrezaný od svojich náboženských, metafyzických a transcendentálnych koreňov je stratený a tak sa jeho činy stávajú nezmyselné, absurdné, neužitočné a zbytočné. (Tam 2001b: 49,53)

Tak, ako v mnohých hrách „absurdného divadla“, je štruktúra *Autobusovej zastávky* cyklická: hra začína tak isto ako aj končí, čakaním. Hra postráda záver a nie sú v nej ani tradičné dramatické rozuzlenia zápletky - *Autobusová zastávka* v podstate postráda vývoj lineárnej zápletky, hlavný dôraz sa kladie na skúmanie statickej situácie. (Tay: 68)

V západnom absurdnom divadle si dialógy postáv niekedy odporujú, popierajú sa, alebo nie sú synchronne s práve prebiehajúcim dejom. Opakovanie, frázy, klišé, nezmyselnosť a uštipačné dialógy majú naznačiť márnosť, bezvýslednosť a nemožnosť medziľudskej komunikácie.

Na rozdiel od západného avantgardného divadla sú Gao Xingjianove dialógy oveľa viacej zrozumiteľné a súvisiace. Komunikatívna dezintegrácia je ale naznačená v polyfónnych dialógoch – polyfónia vrcholí, keď všetkých sedem hercov v *Autobusovej zastávke* hovorí súčasne. Nezrozumiteľnosť a nepochopiteľnosť niektorých rozhovorov robí postavy komickými a ako výsledok toho pôsobí hra komicky.

Aj keď sú dialógy statické a jediný vývin je cirkulárny, tak v *Autobusovej zastávke* nie je ani stopy po neužitočnosti jazyka alebo bezúčelnosti života, čo je typické pre západné absurdné divadlo. Je to teda síce hra blízka absurdnému dramatu v tom zmysle, že sa jedná o nezmyselnú situáciu, ale táto situácia nie je braná vážne v zmysle, že by mala odkazovať na absurditu ľudskej existencie. Na rozdiel od Becketta, ktorý píše o absurdite života moderného človeka ktorý vníma ako tragédiu a aj keď sa v jeho hrách objavujú anekdoty a žarty, celkovo jeho hry poukazujú na bezúčelnosť života a

nedostatok zmyslu v živote. (Riley, Gissenwehner: 117) *Autobusová zastávka* ani ostatné Gao Xingjianove hry tento aspekt západného absurdného dramatu nemajú.

#### 4.2.2 *Autobusová zastávka a Čakanie na Godota*

Najvýraznejšiu inšpiráciu Gao Xingjianovej tvorby absurdným divadlom môžeme vysledovať v paralelách *Autobusovej zastávky* a svetoznámej hry Samuela Becketta *Čakanie na Godota*.

Gao Xingjian sa o Beckettovi a jeho hre zmieňuje vo svojej štúdii *Úvod do postupov moderného románu*, v ktorej hovorí o Beckettovom prínose súčasnému divadlu. (Gao 1981: 50)

Beckettova hra *Čakanie na Godota* bola napísaná v roku 1952 a po prvý krát uvedená v roku 1953. Hru tvoria len dve dejstvá. Scéna je tvorená jedným stromom a vidieckou cestou, na ktorej sa stretávajú dvaja tuláci, priatelia Estragon a Vladimír. Z ich chaotického dialógu vyplýva len jediné a síce to, že čakajú na akéhosi Godota, ktorý by mal zmeniť ich životné osudy. Ich nekonečný dialóg je prerušený príchodom dvojice pána Pozza s bičom a jeho sluhu Luckyho, ktorý je ako otrok vedený na povraze. Prvý z nich stelesňuje nadriadenú až sadistickú povahu a otrok je naopak bytosťou úplne poníženou. Tuláci nadväzujú s Pozzom absurdný rozhovor a scéna končí vstupom chlapca na scénu, ktorý oznamuje, že dnes Godot nepríde. Druhé dejstvo je skoro opakovanie dejstva prvého s tou zmenou, že brutálny pán Pozzo prichádza slepý a jeho život je závislý na Luckym, ktorý je nemý. Opäť vstupuje na scénu chlapec, ktorý oznamuje, že Godot zase nepríde. Estragon a Vladimír chcú odísť, ale pritom sa ani nepohnú a zostávajú na mieste. V priebehu ich dlhých rozhovorov nie je úlohou ich vzájomných dialógov tomu druhému slovami niečo dôležité povedať, ale len čo najviac zaplniť ubíjajúci čas.

Strom v *Čakaní na Godota* a zastávka v *Autobusovej zastávke* sú miesta, ktoré umožňujú stretnutia ľudí v situácii, ktorá postráda zmysluplné východisko. Ale posolstvo v obidvoch prípadoch neleží ani v týchto miestach, ani v stále neprichádzajúcom Godotovi či autobuse, ale v samotnom akte čakania. Protirečenie

medzi tým, čo postavy hovoria (že odídu) a čo robia (ostávajú), vyjadruje frustráciu postáv v oboch hrách, pre ktorých sa zdá, že jediná možná voľba je zostať čakať. (Tam 2001b: 48)

V samotnom čakaní nie je nič absurdného, ale v oboch hrách sa čakanie mení v metaforu života a otázku zmyslu života, kde akt čakania už nie je len otázkou čakania na autobus alebo Godota, ale stáva sa životom samým, v ktorom je túžba (stelesnená autobusom či Godotom) stále sľubovaná, ale nikdy sa nerealizuje.

V hrách sa prejavuje výrazný paradox prezentovaný skutočnosťou, ktorá je očividná pre divákov – ani Godot, ani autobus nikdy neprídu – a skutočnosťou, ktorú vnímajú postavy, ktoré vidia jediný zmysel v zotrvaní a čakaní.

V obidvoch hrách sú zmienky, ktoré naznačujú, že postavy nie sú schopné vyrovnať sa s problémom čakania a postaviť sa mu racionálnym spôsobom: v *Čakaní na Godota* Vladimír a Estragon zavedú hovor na samovraždu, ktorá im prichádza ako jediná možná alternatíva k neustálemu čakaníu, ale časom aj tak vyplynie, že samovražda nie je technicky uskutočniteľná (konáre stromu sú slabé a nemôžu sa na nich obesiť) a tak im teda zostáva len možnosť čakať. V *Autobusovej zastávke* sa v určitú chvíľu Muž v okuliároch a Dievča spoliehajú na hádzanie mince, ktorá má rozhodnúť, či majú čakať, alebo vybrať sa preč. Postavy tak neriešia svoju situáciu rozumným spôsobom, ale svoje konanie podriaďujú osudu a absurdnosti života. (Tam 2001b: 52)

Medzi *Čakaním na Godota* a *Autobusovou zastávkou* preto nachádzame určité paralely, ktoré spočívajú v spracovaní témy čakania a to hlavne vo využití postupu kontrastu a paradoxu. V obidvoch hrách má dominantnú pozíciu motív možnosti slobodnej voľby odísť, pričom protagonisti oboch hier paradoxne nenachádzajú inú alternatívu ako čakať. V oboch hrách je zjavné silné očakávanie zmeny, ktorá nikdy nepríde a rýchle ubiehanie času. Tieto nástroje sú využité na predstavenie absurdistického námetu čakania, nudy, plynutia času, strachu a stiesnenosti.

### 4.3 *Divoký muž*

Hra *Divoký muž* pozostáva z niekoľkých príbehov a postáv. Jeden z hlavných protagonistov, Ekológ (Shengtaixuejia 生态学家) z mesta, chce spropagovať myšlienku zachovania lesov a nalieha na záchranu hory pred ťažením dreva. Herec hrajúci Ekológa vystupuje súčasne v niektorých častiach hry ako rozprávač, „uvádzač“ a adresuje poznámky vzťahujúce sa k hre priamo publiku – pri svojom prvom vstupe na scénu upozorňuje divákov, že niektorí z hercov sa môžu vynoriť medzi sedadlami publika. Starý Spevák (Laogeshi zengbo 老歌师曾伯) pripomína staré tradície a obrady: spieva piesne a báje, žehná stavbe nového domu krvou sliepky a úradníci ho podozrievajú zo zabitia medveďa a praktizovania šamanizmu. Lesník (Linqu linzhuren 林区林主任) plánuje vyťaženie lesa do najmenších detailov, aby nakoniec podľahol nezdaru a frustrácii, keď sa dozvie, že les má byť chránený. V rovnakom čase skupina vedcov a bádateľov prehľadáva les pri honbe na „divokého muža“, zvláštneho necivilizovaného človeka, ktorý obýva les.

Každá postava zohráva svoj vlastný príbeh: roľnícke dievča má vidiecku svadbu podľa tradičných zvyklostí, učiteľ sa zaoberá výskumom spevov starého poviedkára, malé dievča – svedok zjavenia divokého muža – dostane kúsok čokolády, ktorú nikdy predtým nejedlo atď. Scény sú niekedy prepletené a prevrstvené a znova opakované. Jednotlivé, po sebe nasledujúce výstupy sa často prekrývajú ako v koláži a ostávajú tak nejednoznačné a viacvýznamové s otvoreným koncom. Pri veľkom počte postáv a príbehov je Starý Spevák centrálna figúra, ktorá spája rôzne udalosti do kozmologického modelu. Pomocou magického tanca vykonáva zariekavačské rituály privolávajúce dážď, avšak toľko očakávaný dážď sa mení na povodeň a výrub lesov vedie k ekologickej skaze. Deštruktívna sila prírody je hrozivá a na jej pozadí pôsobí negatívne aj autoritatívne úradníctvo straníckych funkcionárov a jednanie komerčných nenásytných novinárov. (Riley, Gissenwehner: 123)

Všade prenikajúci zvuk sekier a nekonečný prudký lejak (je nám povedané, že odlesňovanie vedie k erózii pôdy a záplavám) podtrhuje vyznenie *Divokého muža* ako hry zameranej na krehkú ekologickú rovnováhu. Ekológ vedie dlhé rozhovory, okrem iných aj s Lesníkom, o potrebe kontroly využívania (exploatácie) zemských zdrojov.

Jednoduchý dedičan nedbá o svoje prostredie a ako sa stáva vzdelanejším, tak je to ešte horšie, lebo sa snaží zmeniť okolie tak, aby vyhovovalo jeho potrebám. Na druhej strane, čím je človek vzdelanejší, tak tým viacej môže presadzovať myšlienku ochrany prírody.

Hlavný dôraz hry je kladený na fenomén ničenia životného prostredia človekom a jeho neznalosť vlastného dedičstva minulosti. Táto neznalosť a ničenie mu odopiera možnosť porozumieť prítomnosti. Podľa Jo Riley a Michaela Gissenwehlera je Gao Xingjian jediným autorom v Číne, ktorý sa venoval tomuto problému začiatkom 80-tych rokov, aj keď sa neskôr vynorilo niekoľko umelcov, ktorí sa venovali otázkam čínskej minulosti v snahe o znovu uvedenie si čínskej identity. (Riley, Gissenwehler: 124)

*Divoký muž* sa ale okrem ekologickej problematiky zaoberá aj rôznymi ďalšími otázkami a problémami súčasnej Číny – manželstvom, zvykmi, tradíciami a korupciou.

Titul Yeren 野人 je všeobecne prekladaný ako „divoký“, „divý muž“, do angličtiny „wild man“, ale Gaovo použitie slova ye 野 tiež implikuje „nekultivovanosť“, „prírodnosť“ v pozitívnom zmysle slova. Hra sonduje potencionálne vzťahy medzi človekom a prírodou a *Divoký muž* sa tak zdá byť kozmologickým bádáním konceptov pohybu, zmeny a stagnácie v zmysle *Daodejingu*. (Riley, Gissenwehler: 122)

Hra predpokladá mnohovýrobové zvučné a živé predstavenie, ktoré zahŕňa hudbu, tanec, mím, piesne, svetlá a kostýmy tak, aby to všetko dohromady tvorilo dramatickú symfóniu. Je tu zreteľná tendencia a vedomý odkaz na tradičné čínske divadlo, ktoré zahŕňa spev, recitáciu, herecký prejav a akrobáciu. Gao si pre svoju hru predstavuje použitie žiarivo farebných kostýmov – nákladné výrazné kostýmy využíva taktiež tradičné divadlo na zlepšenie vizuálneho efektu v očiach divákov.

Ako už bolo vyššie povedané, okrem hereckej role Ekológa hlavný herec preberá aj funkciu rozprávača, komentátora a pozorovateľa. Na začiatku hry herec, ktorý neskôr hrá Ekológa, vysvetľuje situáciu divákovi a v priebehu hry sa rovnaký herec, pri niekoľkých príležitostiach, oddeľuje od postavy, ktorú hrá a poskytuje komentáre a poznámky k dramatickým príhodám. Gao Xingjian nám zobrazuje rozštiepenie v subjektivite a zároveň sebareflexiu hercov, čo sú témy ktoré sú v popredí Gao Xingjianovho záujmu. (Tam 2001c: 205)

Okrem využitia techniky rozdelenia subjektu vidíme medzi hrou *Divoký muž* a románom *Hora duše* aj viaceré tematické súvislosti: záujem o ekológiu, tradície, korene, pôvodnosť a veľký záujem o folklór.

#### 4.4 *Druhý breh*

*Druhý breh* je hra vytvorená z nesúvislých epizód v ktorých prevláda dialóg nad jednaním a ktoré nie sú na seba nutne naviazané. Každý z celkov môže byť nahliadaný nezávisle a sám o sebe je zaujímavý a zmysluplný.

Hra sa zaoberá najmä dvoma otázkami: kolektivismom a osobnou kultiváciou. Na začiatku predstavenia sa herci spolu hrajú s povrazmi. Táto hra s lanami ilustruje ustanovenie medziľudských vzťahov a silu a potrebu pospolitého života. Povrazy sa ale čoskoro stávajú predmetom manipulácie a kontroly a vzťahy sa deformujú a naberajú výrazne nerovnú povahu. Potom sa skupina hercov podujme na prekročenie rieky, čo je ťažké podujatie, ale je tam nádej nájdania šťastia na druhom brehu. Po prekročení rieky sa herci nachádzajú v dočasnej zhode a harmónii, ktorá je spôsobená stratou jazyka – po prekročení rieky je jazyk úplne vymretý a zabudnutý a musí byť nanovo objavený. Tieto nevinné bytosti sú vyučované novému jazyku materskou postavou – Ženou. Avšak len čo sa naučia opäť rozprávať, tak sa naučia aj rozlišovať medzi sebou a ostatnými a sú dychtiví nájsť medzi sebou outsidersa. Sami sebou podnietení k neracionálnemu násiliu udusia Ženu a zvaľujú vinu jeden na druhého. Zo skupiny ľudí sa stáva dav, ktorý potrebuje vodcu. Naliehajú na Muža, aby vzal na seba túto úlohu. Po Mužovom odmietnutí sa nachádzajú v rukách hráča kariet Majstra, ktorý ich vábi vínom a lichotením. V snahe zapáčiť sa Majstrovi ochotne zamieňajú realitu a ilúziu. Spoločne sa posmieľajú a prenasledujú Muža, jedínú postavu, ktorá si zachovala vlastnú individualitu. Muž, ktorý sa radikálne odlišuje od ostatných, nemôže vychádzať dobre s davom a nenachádza porozumenie ani u svojich rodičov. Snaží sa opäť dať dohromady svoj život, čo robí tak, že doslova opäť poskladá dohromady nohy a ruky figuríny a vytvára svoju vlastnú verziu ľudskej spoločnosti. Nakoniec sa ale nachádza

ponorený uprostred horúčkovitých pohybov figurín, tentokrát stelesnených hercami, ktoré zase tvoria dav. Po celú dobu sú jeho činy sprevádzané prítomnosťou Zenového majstra a jeho spevom chorálov, ktorý chladným nezaujatým pohľadom sleduje márnosť Mužovho počínania. Muž na konci hry opúšťa javisko a herci znázorňujú opäť každodenný život – hra sa tým vracia na začiatok pred prekročením rieky na druhý breh. (Fong: xxvii, xxviii)

Bi'an 彼岸 – druhý, alebo opačný breh odkazuje na budhistický termín *páramitá*, doslovne „to, čo dosiahlo na druhý breh“, transcendent. Podľa budhistickej náuky je jedinec schopný prekročiť rieku života na druhý breh – z brehu zdania a klamných predstáv na breh osvietenia pomocou pestovania a zdokonaľovania páramít.<sup>19</sup>

V úvode k prekladu *Druhého brehu* do angličtiny uvádza Gilbert C.F. Fong Gao Xingjianov názor, podľa ktorého údel jedinca spočíva v tom, že nikdy nebude schopný nadobudnúť najvyššiu opravdivosť, ktorá je poznaná ako Boh alebo druhý breh. (Fong 1999: xxvii)

Aj bez budhistickej terminológie je zmysel druhého brehu pre západného človeka zrejmý: na druhý breh sa pozeráme ako na niečo vzdialené a lepšie a náš život bude lepší, keď sa na druhý breh dostaneme, a preto sa tam túžime dostať.

*Druhý breh* odhaľuje základnú tragiku ľudského života: aj po prekročení rieky a dosiahnutí opačného brehu postavy zisťujú, že osvietenie je nedosiahnuteľné a že sú stále uväznení v bludoch a utrpeniach každodenného života, od ktorého niet úniku.

Okrem symboliky druhého brehu sa v hre objavujú aj ďalšie budhistické prvky: napríklad scéna, ktorá je zasadená v Budhistickom kláštore a Dav v snahe o dosiahnutie Nirvány spieva buddhistické sútry alebo prítomnosť Zenového majstra, ktorý sleduje Mužovo počínanie.

<sup>19</sup> „Páramity“, prekladané všeobecne ako „dokonalosti“, je označenie cností, ktoré bódhisattva počas svojej púti neustále zdokonaľuje. Počíta sa k nim šesť vlastností: 1. dánápáramitá štedrosť, 2. šílápáramitá mravnosť, 3. kšántipáramitá trpezlivosť, 4. vírjapáramitá ráznosť, 5. dhjánápáramitá rozjímanie, 6. pradžňápáramitá múdrosť. K nim často pristupujú ešte ďalšie štyri cnosti, ktoré boli pojaté do kánonu až neskôr: 7. upájakaušalapáramitá zručnosť v prostriedkoch, 8. pranidhánápáramitá zasľúbenie, 9. balápáramitá vynaloženie desatora síl a 10. džnánápáramitá znalosť správnej definície všetkých dharm. Viz *Lexikon východní moudrosti*: 334.



Hra *Druhý breh* je podľa Gao Xingjiana mienená ako cvičenie hercov a nie ako predstavenie nového druhu divadelnej formy. Autorovým zámerom je maximalizovať výrazovú silu jazyka. Jazyk v hre pritom v sebe zahŕňa všetky zvuky, ktoré sa vyskytnú počas predstavenia a nie len dialóg, ktorý nemusí byť gramaticky správny alebo nemusí niesť význam. (Tam 2001c: 206)

Táto hra, tak ako niektoré predchádzajúce (*Autobusová zastávka* a *Výstražný signál*), skúma medziľudské vzťahy v spoločnosti. Je ale extrémnejšia – nie je zasadená do pevne daného prostredia (zastávka, kabína vo vlaku) ale uskutočňuje sa v predstieranom prostredí, v ktorom sú rieka alebo chrám sprítomnené výhradne prostredníctvom predstavivosti postáv. V *Druhom brehu* slúži všetko – rekvizity (lano), jazyk, hudba – hercom na objavovanie spôsobov, ako môžu vyjadrovať svoje postavenie jeden k druhému, k sebe a k divákovi.

Gao Xingjian považuje túto hru ako svoj pokus o „čistú“ divadelnú hru: „*Druhý breh* je odlišný od obvyklej divadelnej hry. Jeden z rozdielov je, že hra sa nepokúša o súvislú kompaktnú zápletku. Mojim úmyslom je odhaliť spodobenie niektorých životných skúseností a pocitov človeka v čistej dramatickej forme.“ (Fong 1999: xxvii)

Zo všetkých štyroch hier je táto najťažšia na porozumenie a určite najťažšia na predvedenie.

V súvislosti s touto hrou a románom *Hora duše* nachádzame podobnosť hlavne na štrukturálnej výstavbe oboch diel – v oboch dielach je zjavná absencia súvislého deja či zápletky a taktiež v záujme o buddhizmus.

## 4.5 Divadelná tvorba

Gao Xingjian sa, rovnako ako všetci moderní dramatici (od Ibsena, Brechta až po absurdistov), snaží uvoľniť z aristotelovskej formulácie divadla ako divadla imitácie, napodobovania – to jest divadla, ktoré usiluje o zobrazenie skutočnosti. Gao Xingjian odmieta Aristotelovské pojmávanie divadla založené na predpoklade, že zobrazenie reality je

možné. Taktiež sa ale nehlási k postmodernému divadlu (aj keď je ním nesporne ovplyvnený), ktoré sa zaoberá dôležitosťou postupov divadelnej prezentácie. Postmoderné divadlo je divadlo, ktoré neverí v možnosť podstaty a u ktorého sa ráta len predvedenie. Predstavenie je samo o sebe forma a myšlienka. Pôvodné koncepty zápletky, charakterizácie a vyličenía v postmodernom divadle neexistujú. Konceptie duše, sna a deštrukcie, ktoré predstavujú zásadné kategórie modernistickej poetiky, už pre postmoderné divadlo nie sú rozhodujúce, pretože ponúka novú poetiku v koláži hrania sa s nesúvislosťou, prerušovaním a nezlučiteľnosťami v tvorbe a ničení. (Tam 2001c: 202-203)

Gao verí, že divadelná hra by nemala závisieť čisto na dialógoch hercov. Vo svojich úvahách odkazuje na tzv. „divadlo krutosti“ Antonina Artauda, ktoré povyšuje teatrálnosť – štylizované gestá a pohyby, svetlo, zvuky a farby – nad zmysel literárneho textu a núti diváka, aby sa hry zúčastňoval nie len rozumovo ale aj zmyslovo. Gaovo prisvojenie si Artraudovho prístupu je ale selektívne – nezdieľa s ním mystiku a primitívnu rituálnosť. (Tay: 69) Gao Xingjian v tomto prípade samozrejme viac inšpirácie nachádza v tradičnom čínskom divadle, ktoré v sebe spája spev, štylizované herectvo, kostýmy, zvuk a akrobáciu.

Rovnako selektívny je Gao Xingjian aj v prípade preberania konceptov Jerzy Grotowského,<sup>20</sup> ktorý verí, že by sa divadlo nemalo pokúšať súperiť s filmom používaním náročných kostýmov, make-upu, prístrojov a technológií, ale malo by sa stať tzv. „chudobným divadlom“. Divadelné predstavenie by malo byť zbavené všetkých tradičných divadelníckych prvkov a poskytovať tak zážitok, ktorý je v protiklade k bohatej syntéze totálneho divadla. Gao Xingjian, po vzore Grotowského, taktiež zastáva názor, že aj v opozícii voči televízii a filmu môže divadlo stále existovať ako nezávislá umelecká forma, pretože herci môžu pomocou postáv priamo komunikovať s divákmi. Opäť tu nachádzame podobnosť s tradičným čínskym divadlom, kde je väzba medzi divákmi a hercami ďaleko silnejšia než v západnej dráme. Gao Xingjian je ovšem opäť menej radikálny ako Grotowski, ktorý hovorí o sformovaní herca do znaku, vyjadrení podnetu. Pre Grotowského je podnet a dej

---

<sup>20</sup> Jerzy Grotowski (1933-1999), poľský režisér, teatroológ a pedagóg (okrem toho aj výtvarník a sochár), patril k hlavným reformátorom moderného divadla. Prvú fázu jeho pôsobenia a koncepciu tzv. „chudobného divadla“ zachytil vo zborníku *Ku teatrowi ubogiemu* (1968), ktorý sa stal učebnicou pre novátorských divadelníkov v 70. rokoch.

zhodný a telo zaniká, aby diváci videli len rad viditeľných podnetov. (Tay: 70)  
V zmysle Grotowského ale môžeme pozorovať v prípade *Autobusovej zastávky* minimálnu javiskovú scénu, pokračujúce predstavenie bez scénických úsekov, priame adresovanie publiku a vedomý odkaz na herectvo.

*Výstražný signál* sa nielen zaoberá rozčarovaním čínskej mládeže na začiatku osemdesiatych rokov, ale hlavne herci v hre prezentujú tri rozdielne módy priestorové (realita, spomienky a fantázia, predstavivosť) a módy časové (minulosť, prítomnosť, budúcnosť).

V *Divokom mužovi* okrem hereckej role Ekológa hlavný herec preberá aj funkciu rozprávača, komentátora a pozorovateľa. Je tu zjavná inšpirácia Brechtovou postavou v hre *Dobry človek zo Sečuanu* (*Der gute Mensch von Sezuan*),<sup>21</sup> ktorá priamo oslovuje publikum v dvoch odlišných spôsoboch: v próze, keď je v úlohe rozprávača a vo verši, keď je v úlohe pozorovateľa. Diváci sú tak úmyselne a neustále nabádaní, aby uvažovali nad udalosťami a nad pripomienkami herca.

Ovšem Brechtov rozprávač nie je pre Gao Xingjiana jedinou inšpiráciou. Jeho hry často pripomínajú hlavne tradičné čínske divadlo – jedná sa najmä o techniku, keď sa herec oddeľuje od svojej dramatickej postavy. V *Druhom brehu* sú časté zmeny medzi niekoľkými dramatickými rolami hercov. Gao tu zdôrazňuje pružnosť v zmene rolí bez obmedzenia časovými a priestorovými podmienkami.

#### 4.5.1 Trojstrannosť a neutralita herca

Podľa Gao Xingjiana bola prvotná dôležitosť autora dramatika prevýšená dôležitosťou režiséra, ktorý úplne ovláda divadelnú scénu. Z toho dôvodu sa zaoberá

---

<sup>21</sup> *Dobry človek zo Sečuanu* z roku 1941 je jednou z najznámejších Brechtových hier: traja bohovia zostupujú na zem, aby našli skrz naskrz dobrého človeka, všade však nachádzajú len zlo, klamstvá a sebeckosť, až ich nakoniec prichýli súcinná prostitútky Shen Te. Bohovia ju za odmenu obdarujú peniazmi, za ktoré si otvorí trafikú. Shen Te ale nezvláda riadiť obchod a tak si vymyslí svoje mužské alter ego – bratranca Shui Ta, ktorý úspešne a bezohľadne vedie trafikú. Brechtova hra je alegóriou moderného života a konfliktov medzi dobrom a zlom v spoločnosti i v samotnom človeku.

dramaturgiou a angažuje sa aj v úlohe režiséra, aby mohol vložiť do svojich hier taký charakter, o aký usiluje.<sup>22</sup>

Gao Xingjian vo svojom záujme o dramaturgiu zdôrazňuje dôležitosť „divadelnosti“ (juchangxing 劇場性). Na divadelné predstavenie nahliada v jeho najzákladnejšom zmysle – ako na čin, ktorý obecnstvo môže vidieť a počuť. (Gao 2001c: 285) Tento fyzický aspekt divadla je to, čo ho odlišuje od poézie, ktorá je založená na lyrickej výpovedi a od prózy, ktorú definuje naratívnosť. Divadelná hra je predstavenie určené obecnstvu a dianie na javisku je pre potešenie divákov.

Gao Xingjian trvá na dramatickosti, divadelníctve, na tom, aby sa na scéne odvíjala „dráma“ (xi 戲). Jeho hry nemajú prepracovanú zápletku a niekedy sa uchylujú k abstraktnému výrazu, predsa však nepostrádajú štrukturálnu celistvosť – výklad, opis, protiklady, spory a objavenia, základy ktoré tvoria drámu a ktoré diváci vnímajú ako dej. Väčšina z jeho nových hier akcentuje vnútorné konflikty a psychologické drámy vnútri povedomia postáv. (Fong 2001: 150)

Aby sa umožnila komunikácia medzi hercami a divákmi trvá Gao Xingjian na tom, že herec si musí byť vedomý svojho umenia a vnímať nie len postavu, ktorú hrá, ale tiež fakt, že momentálne účinkuje v predstavení. Toto uvedomovanie si je v protiklade k Stanislavskému ponoreniu sa do postavy a je tiež rozdielne od Brechtovho „odcudzenia“ – Stanislavsky chce, aby obecnstvo verilo v absolútnu realitu a Brecht aby verilo v relatívnu realitu.

Podľa Gao Xingjiana by mal autor pozorovať s neúčastou outsidera seba a spoločnosť a herec by mal pozorovať svoje predstavenie a postavu, ktorú znázorňuje. Predstavenie má byť pompézne a okázalé. Okázalosť je dôležitá a hlavne veľmi nápomocná v komunikácii s divákmi – herec by mal vyzdvihnúť, že momentálne hrá rolu. Tento prístup nachádzame v Pekinskej opere a taktiež v japonskom divadle *kabuki*, v ktorých si herec, aj keď sa sústreďí na to, ako má predviesť svoju rolu, je stále schopný zachovať si svoju identitu herca – jeho prácou je podať dobré predstavenie, ale nie žiť život postavy. (Gao 2001c: 288-291)

---

<sup>22</sup> Gao Xingjian spolu s Lin Zhaohua 林兆华 režíroval pre Pekinské ľudové umelecké divadlo svoje prvé tri hry a po exile do Francúzska sa podieľal na niekoľkých predstaveniach svojich hier, najmä vo Francúzsku a v Hongkongu.

Herec by si mal byť vždy vedomý svojho hereckého umenia, postavy ktorú hrá a faktu, že momentálne vystupuje v predstavení. To je ovšem neľahká úloha a na to, ako ju zvládnuť, nachádza Gao Xingjian opäť inšpiráciu v tradičnom čínskom divadle, v ktorom sa herci „vyhýbajú úplnému pretelesneniu, ale striedajú emocionálne stotožnenie s postavou s odstupom od nej – hlavne v technicky náročných, expresívnych častiach role.“ (Kalvodová: 39) Herec, ktorý sa pripravuje na svoju rolu, sa odpúta od svojho každodenného života, uvoľní svoje telo a v mysli sa sústreďí a zaoberá sa nadchádzajúcim predstavením. V tomto momente sa „očistí“ do „stavu neutrálnosti“ – je v stave, ktorý je prechod medzi jeho osobnosťou a jeho rolou herca. V každom predstavení tak, podľa Gao Xingjiana, existujú tri identity herca: subjekt, neutrálny herec a postava.

Neutralita umožňuje hercovi kontrolovať a upravovať svoje vystúpenie a pomáha mu byť vo vnútri i mimo postavy nie len pred vystúpením, ale i počas neho. Odlúčenie od postavy, ktorú znázorňuje, mu taktiež pomáha pozorovať seba ako účinkujúceho a zároveň ostatných hercov a divákov.

V čínskom divadle využívané striedanie polôh vcitovania a vedomého odstupu má veľký vplyv aj na diváka. Striedaním polôh je redukovaná tendencia diváka citovo sa stotožňovať s postavami a je hercom vedome vytrhovaný a vedený k tomu, aby oceňoval náročnú divadelnosť prejavu. (Kalvodová: 39)

V stave neutrality môže herec taktiež počas predstavenia „vstúpiť“ do viacerých postáv, tak ako v hre *Druhý breh* rôzni herci v priebehu hry hrajú rôzne role.

Gao Xingjian si ako autor ovšem uvedomuje, že jeho myšlienka trojstrannosti herca nie je univerzálne použiteľná pre všetky scenáre a hry.

Gao Xingjianova divadelná tvorba, či už je to tvorba autorská, alebo jeho činnosť v oblasti teórie divadla s presahmi do režisérскеj činnosti, je silne inšpirovaná divadlom avantgardným, absurdným, postmoderným, súčasne však hlavným inšpiračným zdrojom zostáva tradičné čínske divadlo. Zo všetkých západných i domácich dramatických foriem si Gao Xingjian vybral len niektoré koncepcie a teórie, ktoré si prispôbil, aby lepšie vyhovovali jeho zámerom. Tieto postupy, ktoré sú presahy do rôznorodých divadelných foriem, obohatil o vlastné novátorské nekonvenčné metódy a myšlienky, aby tak vytvoril na výsosť svojský spôsob divadelnej prezentácie.

Niektoré z vyššie zmienených postupov nachádzame, aj keď v transformovanej podobe, v románe *Hora duše*. Jedná sa hlavne o prácu s časovými rovinami, špecifiká postáv (ich „rozdvojovanie“) a o koncept neutrality.

#### 4.6 Hry vytvorené v exile

Svoje divadelné názory a teórie o trojstrannosti herca využil Gao Xingjian hlavne vo svojich hrách, ktoré napísal po odchode do exilu, ale môžeme ich vybrať už v hre *Monológ*, ktorú napísal ešte v Číne v roku 1985.

V *Monológ* vystupuje len jeden aktér, ktorý predstavuje Herca pripravujúceho sa na svoju úlohu. Na začiatku hry nám herec hrajúci Herca rozpráva o dôležitosti vybudovania transparentnej steny medzi ním a publikom, ktorú znázorní pomocou lana. V priebehu hry herec vysvetľuje publiku svoju profesiu herca a zároveň hrá Herca nacvičujúceho svoju rolu, pričom je hranica medzi týmito dvoma úlohami nejasná. Na konci predstavenia si herec uvedomí, že musí prekročiť cez ním vybudovanú transparentnú stenu, aby mohol, rovnako ako publikum, pozorovať sám seba hrajúceho v hre a aby nebol na javisku osamotený. (Lai: 134-137)

Dôležitý prvok v *Monológ* je použité zámeny prvej a druhej osoby. Herec začína svoj monológ v prvej osobe ako „ja“, ale už čoskoro ho mení na osobu druhú „ty“, ktorú používa v priebehu hry pri oslovení seba samého, ale aj publika. Na konci hry je zmena na prvú osobu množného čísla „my“, keď hovorí „o nás o hercoch“.

V poexilových hrách<sup>23</sup> Gao Xingjian pracuje s viacnásobnými aspektmi jediného subjektu, ktoré realizuje prostredníctvom rôznych rolí hraných rovnakým hercom. Tieto subjekty sa prejavujú rôznymi zámenami ako „ja“, „ty“, „on“ a „ona“. (Yip, Tam: 216)

---

<sup>23</sup> Jedná sa napríklad o hry *Dolné mesto* (Mingcheng 冥城) z roku 1989, *Medzi životom a smrťou* (Shengsi jie 生死界) z roku 1991, *Dialóg a vyvrátenie dôkazov* (Duihua yu fanjie 对话与反诘) z roku 1992 a ďalšie.

V hrách ktoré napísal po odchode do exilu vo Francúzsku môžeme sledovať ďalší vývoj a hľadanie nových možností divadelného výrazu. V týchto hrách sa vyskytuje dialogický kontrast, keď sa neutrálny herec vyjadruje v niekoľkých hlasoch. V mnohých hrách sa herci vyjadrujú v druhej alebo tretej osobe a niekedy sa objavuje aj dialóg medzi druhou a treťou osobou v rámci jednej postavy. Využitím rozdielnych osobností Gao neutrálny herec zobrazuje zároveň subjektívne aj objektívne aspekty psychologického sveta postavy.

Podľa Kwok-kan Tama a Terry Siu-Han Yipa, Gao Xingjianov záujem v subjekte pramení zo snahy ukázať, ako môže byť subjekt pochopený cez proces odlúčenia a objektivizácie, ktorý je zviditeľňovaný použitím osobných zámen. V neskorších hrách sa okrem toho pokúša aj o návrat k pôvodnému subjektu ako spôsobu skúmania ľudskej existencie v jeho prvotnom postavení. Subjekt je v nich znázorňovaný v dualistickom postavení bytia ako subjekt a zároveň aj ako objekt. V takomto postavení je subjekt zároveň „subjektom v objekte“ a „objektom v subjekte“. Tento dualistický subjekt „subjekt-objekt“, ktorý presahuje čisto fyzickú skúsenosť, je to, čo Gao Xingjian považuje za pôvodnú podstatu subjektu. (Yip, Tam: 217)

Práve tento divadelný postup, keď sa jediná postava premieňa do niekoľkých postáv, aby tak hra podala hlbší a pravdivejší pohľad do vnútra človeka, je súčasne dominantným postupom, na ktorom založil Gao Xingjian významovú výstavbu svojho románu *Hora duše*.

## 5. Hora duše

### 5.1 Okolnosti vzniku diela

Keď Gao Xingjian hovorí o okolnostiach vzniku *Hory duše*, často uvádza, že bol požiadaný, aby v súlade s princípmi literárnej tvorby a pojatím literatúry, ktoré formuloval v *Uvedení do postupov moderného románu*, napísal román, pričom od budúceho vydavateľa dostal aj preddavok.<sup>24</sup> Gao súhlasil s napísaním románu za podmienok, že nebude určený termín dokončenia práce a že román bude vydaný vcelku, bez redakčných úprav a zásahov do diela.

Svoju koncepciu románu začal vytvárať v roku 1982 a jeho písaním strávil niekoľko rokov. Počas cestovania po Číne (1983) si robil podrobné poznámky a keď v roku 1987 opúšťal krajinu, tak si bral so sebou už dokončený rukopis. Nakoniec nebola *Hora duše* v pevninskej Číne nikdy vydaná, čínsky originál prvý krát publikovalo až v r. 1990 taiwanské nakladateľstvo *Lianjing chuban shiye gongsi* 聯經出版事業公司 v Taipei.

Román *Hora duše* je v kontexte Gao Xingjianovho diela výnimočný tým, že sa jeho autor pri písaní snažil nebrať ohľad na prípadné spoločenské a politické dopady svojej tvorby. Mal za sebou skúsenosť s kontroverziou, ktorú vzbudil *Úvod do postupov moderného románu* a jeho hra *Autobusová zastávka* bola neskôr zakázaná, čo mu dokázalo, že román, ktorý sa chystal písať, by mohol vyvolať ešte väčšie problémy a toto poznanie ho, podľa vlastných slov, zbavilo „všetkých ohľadov na spoločnosť, národ, morálku“ a dokázal sa tak naplno venovať písaniu *Hory duše* a neobzerať sa pritom na dôsledky. (Gao 2001b: 188)

---

<sup>24</sup> Aj keď sa o tejto skutočnosti Gao Xingjian opakovane zmieňuje vo svojich prejavoch, tak len v jednej zo svojich prednášok, na City University of Hong Kong v r. 2001, uviedol názov vydavateľstva: Nakladateľstvo ľudovej literatúry 人民文学出版社 a výšku preddavku – 200 RMB. Žiadne bližšie informácie (kto z nakladateľstva ho o to požiadal, motivácia nakladateľstva apod.) ale nikde neuvádza.



Aby predišiel prípadným ťažkostiam, ktoré by po zakázaní *Autobusovej zastávky* mohol priniesť jeho ďalší pobyt v Pekingu vydal sa Gao Xingjian v roku 1983 na cestu na juh Číny.

V rovnakom čase bol tiež diagnostikovaný na rakovinu pľúc, chorobu, ktorá bola príčinou smrti jeho otca. Aj keď neskorší röntgen preukázal, že sa jednalo o chybnú diagnózu, tak prežil dva týždne konfrontovaný vyhliadkou neodkladnej smrti. Po svojom „znovu narodení“ bol ešte viac rozhodnutý získať plnú kontrolu nad svojim budúcim životom a dielom. Počas tohto čakania na výsledok vyšetrenia mal Gao Xingjian čas na dôkladnú revíziu svojho života, čo vynieslo na povrch aj veľa zlomkov dávno zabudnutých spomienok, z ktorých urobil dôležitý stavebný kameň významovej výstavby románu *Hora duše*.

Počas svojho putovania Čínou využíval Gao Xingjian verejnú dopravu, prenajímal si bicykle a taktiež chodil pešo. Cestoval pozdĺž Dlhej rieky (Yangzi) a prešiel vzdialenosť okolo 15 000 kilometrov. Počas putovania od horného toku rieky Yangzi až k jej ústiu navštívil často veľmi odľahlé miesta na ktorých sa okrem iného zaujímal o rozličné druhy zvierat. Putovanie po Číne umožnilo taktiež Gao Xingjianovi zoznámiť sa s dialektmi z najrôznejších oblastí.

Počas putovania sa venoval štúdiu *Zápisov historika* (Shiji 史记), *Kanonickej knihy riek s komentármi* (Shuijingzhu 水经注) a *Knihy riek a morí* (Shanhai jing 山海经). Okrem toho sa venoval počiatkom starodávnych kultúr z oblasti rieky Yangzi a jej povodí z pohľadu historického aj geografického. Svoje bádanie založil na skúmaní lokálnych kroník a rozhovorov s expertmi na antropológiu, archeológiu a históriu (podľa svojich vlastných slov urobil rozhovor s viac ako 100 bádateľmi). Zaujímal sa taktiež o budhistické a taoistické spisy. Vo všetkých dielach, ktoré počas svojej cesty prečítal, nachádzal Gao Xingjian obrovský kultúrny podklad pre román *Hora duše* a dal si za cieľ, že napíše knihu o histórii čínskej kultúry. To je pravdepodobne dôvod, prečo ho niektorí bádatelia zaraďujú do prúdu literatúry „hľadania koreňov“ (xungen wenxue 寻根文学).<sup>25</sup> Gao Xingjian však s takto zjednodušeným opisom *Hory duše* ako príbehu hľadania kultúrnych koreňov nesúhlasí. (Gao 2001)

<sup>25</sup> V 90-tych rokoch sa niektorí čínski spisovatelia (napríklad Ah Cheng 阿城, Han Shaogong 韩少功, Zheng Wanlong 郑万隆, atd.) pomocou literatúry „hľadania koreňov“ snažili o oživenie čínskej kultúry.

Počas svojho putovania si taktiež kládol otázky ohľadne vhodnej formy pre román, ktorý sa chystal písať a to ho priviedlo aj k otázkam typu „Čo je vlastne román?“, „Čo je literatúra?“, „Čo by mal román vyjadrovať?“ apod. Týmito otázkami sa počas cestovania neustále zaoberal a jeho vnútorné dialógy so sebou samým priviedli Gao Xingjiana na vytvorenie základnej štruktúry románu *Hora duše*:

„Tieto otázky mi bzučali v hlave. V tých dňoch som bol často sám a na odľahlých miestach. Niekedy som v horách nikoho nestretol i niekoľko dní. Samotný uprostred prírody, som prirodzene začal hovoriť sám k sebe a bol som do týchto konverzácií hlboko ponorený. A tak som počas mojej cesty často myslel a rozprával sa sám so sebou. A vždy keď som sa sám so sebou zhováral, tak sa moje vedomie premietlo navonok ako zmyslená postava, ktorá sa stala mojim partnerom v rozhovore. To je to, čo ma inšpirovalo k založení celého románu na postavách „ty“ a „ja“. Takto sa sformovala základná štruktúra románu.“ (Gao 2001)

Aj napriek tomu, že sa v románe objavuje veľa existujúcich lokalít, tak ťažisko Gao Xingjianovho románu nespočíva vo vykreslení skutočného putovania. Oveľa viac rozpráva o vnútornej púti človeka, ktorý našiel nový rozmer svojho sveta. Takto pojatý román nie je orientovaný na rozprávanie skutočných či zmyslených udalostí, ako skôr na odkrývanie vnútorného sveta autora.

*Hora duše* je tak svojráznym románom, v ktorom sa prelínajú naratívne pasáže s úvahami a faktami o čínskej kultúre a dejinách, výkladom filosofických názorov, či sondami do autorovho vnútra s premýšľaním a otázkami nad sebou samým.

---

Inšpiráciu hľadali na čínskom vidieku a v nehanských kultúrach, kde sa snažili nájsť nedotknutú počiatočnú čínsku civilizáciu. (Martin 2001: 763)

## 5.2 Stručné predstavenie diela

Pre svoj román *Hora duše* použil Gao Xingjian špecifický naratívny spôsob, ktorý je založený na rozprávačskom viachlase. Rozprávač striedavo prehovára ako postava Ja a postava Ty,<sup>26</sup> prípadne ho môžeme identifikovať ako hlas, ktorým prehovárajú ďalšie postavy označené osobnými zámenami.

V prvej kapitole je rozprávačom postava Ty, ale v druhej kapitole je to postava Ja. Počas 81 kapitol (román má celkový rozsah 526 stránok) dochádza k neustálemu, ale nie pravidelnému striedaniu medzi kapitolami s Ja a kapitolami s Ty. Ja a Ty pritom predstavuje rovnakú osobu, ale rozdelenie do dvoch rôznych hlasov umožňuje posun v zameraní, pomocou ktorého sú prezentované rozličné aspekty človeka z rôznych perspektív.<sup>27</sup>

Postava Ja je akýmsi alter ego, druhým ja samotného autora, ktorý ušiel z hlavného mesta a putuje rozsiahlymi územiami juhovýchodnej Číny. Na svojom putovaní skúma etnické skupiny s nehanckými kultúrnymi koreňmi a taktiež starodávne zvyklosti, piesne a obrady praktizované na vidieku po stáročia. V týchto kapitolách Ja skúma ľudí a krajinu, ktoré navštevuje – sú to rozličné vzdialené a odlúčené osady, menšinové národnosti, prírodné rezervácie, od vonkajšieho sveta izolované kláštory, chrámy a vrchy. Ja sa napríklad stáva svedkom prastarých ľudových a šamanistických praktík alebo v oblasti Shennongjia 神农架 sa zaujíma o „divokého muža“.

Kapitoly, v ktorých vystupuje protagonista Ja obsahujú veľa rozhovorov, ktoré protagonista Ja viedol s ľuďmi, s ktorými sa na svojej ceste stretol, týkajúcich sa starých ľudových zvykov. Ja okrem toho zaznamenáva, ako boli počas Kultúrnej revolúcie potlačované prastaré náboženské praktiky, aký dopad má turizmus a celkove ľudská činnosť na životné prostredie a komercializmus na historické náleziská.

Zatiaľ čo protagonista Ja je cestovateľom, protagonista Ty je skôr pútnikom, ktorý hľadá miesto nazývané Lingshan – Hora duše. V kontexte putovania jednotlivými

<sup>26</sup> V záujme grafického zvýraznenia uvádzam zámená Ja, Ty, On a Ona označujúce postavy v románe s veľkými počiatočnými písmenami, aj keď by mali byť správne označené písmenami malými, ako bežné osobné zámená.

<sup>27</sup> K tomuto viac viz kapitola 6. „Ja a Ty“.

oblasťami Číny sa Hora duše spočiatku javí byť konkrétnym zemepisným miestom. Hora duše sa však v románe opakovane vynára tiež ako akýsi magický cieľ duchovnej cesty, ktorý nie je možné dosiahnuť, pretože nepatrí do časopriestoru reálneho sveta.

V románe sa tak prelínajú dve roviny – fyzické putovanie a vnútorná púť.

Ty sa stretáva s postavou Ona, ktorá Ty sprevádza prvou polovicou jeho cesty, behom ktorej hľadá Horu duše. Veľké množstvo kapitol s Ty má formu dialógu, kde Ty a Ona rozoberajú život a spomienky, rozprávajú sa o ľuďoch, ktorých poznajú a hlavne si vymýšľajú príbehy, ktoré si navzájom rozprávajú.

Kapitoly líčiace sexuálne zblíženie obidvoch protagonistov oscilujú medzi citlivými erotickými zobrazeniami a zobrazeniami temných základných inštinktov. (Lee 2001: 237)

Postava Ona trpí hystériou a samovražednými sklonsmi. Individualista Ty sa snaží vymotať zo vzťahu k Ona a nakoniec pokračuje na svojej ceste za Horou duše sám.

Kapitoly Ty taktiež rekonštruujú pozabudnutú minulosť – priateľov, rodinu a najmä detské roky.

## 6. Ja a Ty

### 6.1 Zámená

Ako už bolo vyššie predznamenané, najvýraznejším aspektom románu *Hora duše* je, že žiadna z postáv, ktorá sa v románe vyskytuje, nemá osobné meno, každá je označená len zámenom. Postavy v *Hore duše* vystupujú pod identitou označenou jednotlivými osobnými zámenami, mužské a ženské postavy rozlíšil autor na základe ich pohlavia – na Ona a On.

Tento postup nie je v Gao Xingjianovej tvorbe ničím novým. V mnohých Gao Xingjianových divadelných hrách vystupujú jednotliví protagonisti pod osobnými

menami len málokedy – a to tiež len v prvotinách. V hre *Výstražný signál* majú mená len niektoré postavy, pričom sa nejedná o osobné mená ako také, ale o prezývky: Xiaohao – „Trúbka“ 小号, Mifeng – „Medová včielka“ 蜜蜂 a Heizi – „Materské znamienko“ 黑子. Ostatné postavy vystupujú ako predstavitelia určitých profesií či typov – v hre *Výstražný signál* je to Sprievodca (Chezhang 车长) a Vlakový lupič (Chefei 车匪) a v hre *Autobusová zastávka* je to Mlčanlivý muž (Chenmode ren 沉默的人), Pán v okuliaroch (Daiyanjingde 戴眼镜的) a Matka (Zuo muqinde 做母亲的). Dôvod je ten, že v týchto Gao Xingjianových hrách nie sú postavy vyhranenými individualitami, ale skôr zástupcovia určitých skupín ľudí. Ako také sú tieto postavy nositeľmi len akejsi základnej charakteristiky a nie osobných mien. Rovnako je to aj v hre *Divoký muž*, v ktorej nemá ani jedna postava vlastné meno, funkciu osobného mena tu má typové označenie postavy – Ekológ, Starý spevák, Mladé dievča, atd. V hre *Druhý breh*, aj keď sa tam vyskytuje postáv viac, ktoré sa rôzne obmieňajú, sú najdôležitejšími postavami Muž, Žena a „kolektívna postava“ Dav.

Označovanie základnej typologickej charakteristiky postáv všeobecným označením namiesto používania osobných mien nie je v divadelnej tvorbe všeobecne nijak výnimočné. Často sa stretneme s tým, že vedľajšie postavy, v rozličných hrách, nevystupujú pod konkrétnym osobným menom, ale nesú označenie, ktoré vypovedá o úlohe, ktorú stvárajú – napr. slúžka, sedliak, radca, apod. Pre označenie hlavných postáv je však použitie takýchto popisov zriedkavé. Gao Xingjianova dramatická tvorba je tak špecifická mimo iné práve tým, že popisné označenie nahradzuje osobné mená prakticky u všetkých postáv, či už hlavných alebo vedľajších.

V Gao Xingjianových neskorších hrách, ktoré vznikli v dobe, keď písal *Horu duše* a neskôr, môžeme sledovať ďalší vývoj. V súlade s autorovou teóriou neutrálneho herca sa v mnohých hrách herci vyjadrujú v druhej alebo tretej osobe a niekedy sa dokonca objavuje aj dialóg medzi druhou a tretou osobou, ktorý vedie jeden herec sám so sebou. V týchto hrách už niekoľko postáv nepredstavuje zástupcov istej skupiny ľudí ale jediný subjekt a jeho vnútorný svet a pohľad. Taktiež v týchto hrách nebývajú postavy nositeľmi osobných mien.

So zámenami nahradzujúcimi mená postáv sa stretávame taktiež v druhom Gao Xingjianovom románe, *Biblia jedného človeka*, v ktorom sa zámená Ty a On striedajú v závislosti na čase, do ktorého je dej situovaný. Pritom by sa dalo povedať že role

postáv Ty a On sú pevne definované: On vystupuje v kapitolách, ktoré sú zamerané na minulosť a Ty vystupuje v kapitolách, ktoré sú napísané v prítomnom čase a ktoré predstavujú hlavnú postavu v súčasnosti.

Zámená v *Hore duše*, oproti *Biblii jedného človeka*, nie sú pevne späté s určitými časovými plánmi, či s určitou časo-priestorovou situáciou. Zhruba od polovice románu, keď sa narušuje pravidelné striedanie kapitol s Ja a kapitol s Ty, postavy Ja a Ty vystupujú zdanlivo chaoticky a ich príhovory sa často navzájom prelínajú, niekedy aj v rámci jednej kapitoly. V niektorých dialógoch sa stáva, že je obtiažne presne určiť, čo kto rozpráva a kto s kým vlastne rozpráva.

Pre čitateľa neprehľadná a chaotická situácia nastáva taktiež hlavne v súvislosti s postavou, ktorá nesie označenie Ona. Vzhľadom na to, že je v románe väčšie množstvo ženských postáv – tým pádom viacej Ona – nie je niekedy úplne zrejmé, o ktorú Ona sa práve jedná.

Je potrebné zdôrazniť skutočnosť, že sa v románe nestretneme s postavami, ktoré by boli označené zámenom My. To je ale pochopiteľné, keď si dáme do súvislosti, prečo vlastne autor zámená využíva, a prečo je hlavná postava rozpoltená na Ty a Ja – Gao Xingjianov zámer je skúmať vlastné vnútro, vlastnú individualitu a nie kolektívne myslenie a cítenie ľudí.

Priamo v románe, v 52. kapitole, v ktorej autorský hlas objasňuje čitateľovi aj zámenu a vzájomné pôsobenie Ja a Ty, okrem toho nachádzame aj ďalšie vysvetlenie:

„Neviem, či si si to všimol, keď hovorím o ja a o ty, o on a o ona, o mužských oni a o ženských ony, tak nikdy nehovorím o my. Myslím, že v porovnaní s vymysleným a zmäteným my je to viac skutočné.

Ty, on a ona, a dokonca aj oni a ony, aj keď to sú všetko len zdanlivé obrazy, tak sú pre mňa, v porovnaní s takzvaným my, viac hmatateľné. Len čo vyslovím my, hneď váham - koniec koncov, koľko ja tu je, aby z toho bolo my?... Nič nie je viac lživé ako my.“ (Gao 2004: 320)

Z tohto pohľadu Ja vždy zastupuje jedného konkrétného jedinca a nie je zdvojené, ani inak znásobené, aby mohlo niesť kolektívne označenie – my.

To, že Gao Xingjian vo svojom diele explicitne zavrhuje možnosť využitia zámena My pre označenie skupiny postáv, môže vyplývať aj z jeho osobného

presvedčenia nevystupovať ako spisovateľ v pozícii hovorca nás – skupiny ľudí, ale vystupovať a hovoriť vždy len ako jednotlivec sám za seba.

Podľa Mabel Lee skutočnosť, že Gao Xingjian používa osobné zámená na označenie postáv, si vyžaduje angažovanosť čitateľa v niekoľkých rovinách. Najdôležitejšia rovina je tá, že čitateľ má pocit, že autora osobne pozná, cíti k nemu náklonnosť a verí v to, čo mu autor hovorí. (Lee 2001: 238)

## 6.2 Prepojenosť Ja a Ty

Stručné oboznámenie s *Horou duše* vyzdvihlo, že jedným z charakteristických rysov románu je striedanie kapitol v ktorých je hlavným protagonistom (ich-formový) rozprávač–postava Ja a kapitol, v ktorých rozprávač–hlas rozpráva o udalostiach a dejoch, ktorých hlavným protagonistom je postava Ty. Ako už bolo povedané, Ja navštevuje rôzne oblasti, ktoré skúma ako cestovateľ a bádateľ a Ty taktiež putuje a popritom rozpráva rozličné príbehy postave Ona.

O tom, že postavy Ja a Ty predstavujú rovnaké ego nahliadané z odlišných uhlov pohľadu, sa v predslove k anglickému prekladu *Hory duše* zmieňuje prekladateľka románu Mabel Lee, ktorá taktiež vo svojich odborných prácach interpretuje jednotlivé postavy ako súčasti jediného subjektu.<sup>28</sup> Taktiež Gao Xingjian sa o tomto ryse svojho románu zmieňuje v niekoľkých svojich teoretických prácach.<sup>29</sup> Pre neoboznámeného čitateľa je však tento dôležitý významotvorný aspekt románu spočiatku veľmi nezreteľný a často istotne i mätúci

Rovnako, ako Gao Xingjian využíva Ja a Ty, tak taktiež využíva aj zámeno On na pomenovanie ďalšieho aspektu jediného ega. Vzhľadom na to, že On sa vyskytuje až ku koncu románu a vyskytuje sa len v nemnohých kapitolách, sa najskôr zameriame na významotvornú úlohu postáv Ja a Ty.

<sup>28</sup> Napríklad viz Mabel Lee 2001: 235-256.

<sup>29</sup> Napríklad viz Gao Xingjian 2001b: 187-205.

V nasledujúcej časti práce si ukážeme ako a prečo Gao Xingjian využíva v románe *Hora duše* zámená Ja a Ty. Tiež si ukážeme, že Ja a Ty reprezentujú rôzne stránky jediného ega a akú oporu pre takúto interpretáciu poskytuje samotný text. Zamyslíme sa takisto nad tým, prečo vlastne autor toto rozdvojenie jediného subjektu využíva.

To, že postavy Ja a Ty reprezentujú v podstate jeden a ten istý subjekt, je dôležité na nahládanie celého zmyslu románu. Akonáhle si toto čitateľ uvedomí, otvára sa mu príležitosť román vnímať úplne novým spôsobom.

Ako už bolo povedané, fakt, že postava Ja a postava Ty sú jediným subjektom, nie je v priebehu počiatkových kapitol veľmi zrozumiteľný a to aj napriek tomu, že hneď v úvodnej druhej kapitole sa Ja zmieňuje o Ty:

„Zatiaľ, čo ty hľadáš cestu na Lingshan, ja sa potulujem popri rieke Yangzi a vyhľadávam takúto rýdzosť.“ (Gao 2004: 12)

Zmienka nastáva po tom, ako protagonista Ja, ktorý sa v tejto kapitole nachádza na Qinghai – tibetskej náhornej plošine, skúma za pomoci starého muža národnosti Qiang 羌 miestne ľudové piesne a tance. Po tejto zmienke nám Ja vysvetľuje, že po tom, ako bol diagnostikovaný na rakovinu pľúc, už nenachádzal v knihách pravdu o tom, ako byť človekom. Oddelil sa od skutočného života a tým pádom ho ani nebol schopný zobrazit'. Takto, jednou vetou naznačený vzťah medzi Ja a Ty, sa stráca v texte a poznámka nie je dostatočne vyjadrujúca v tom zmysle, že by sa nám, v priebehu nasledujúcich kapitol, obe postavy spojili v jednu.

V jednotlivých kapitolách sa Ja a Ty javia ako odlišné postavy a tak sa nám pred očami na stránkach knihy odvíjajú (aj napriek vyššie zmienenej krátkej poznámke), ako keby oddelené a spolu nesúvisiace príbehy dvoch protagonistov. Pozorný čitateľ môže vyrozumiť, že sa jedná o rovnakú osobu len z toho, že Ja a Ty majú v podstate rovnaký predmet záujmu – Ja aj Ty cestujú a zaujímajú sa o miesta, ktorými prechádzajú.

Tento záujem ale dávajú najavo rozličným spôsobom – postava Ja robí prieskum rozličných oblastí skúmaním zápisov v miestnych historických záznamoch a rozhovormi s ľuďmi, ktorí sú s danou oblasťou nejako spätý (strážcovia prírodných



rezervácií, historici, archeológovia, miestni významní občania, príslušníci národnostných menšín atd.), ktorí mu rozprávajú príbehy a popisujú miestnu situáciu.

Postava Ty vo väčšine prípadov vyhľadáva na rozličných miestach pozoruhodnosti (najmä historické) a taktiež ich pozorne skúma. Pri pohľade na tieto miesta ale Ty väčšinou vyvstávajú v mysli rôzne vymyslené príbehy súvisiace s ľuďmi, ktorí na danom mieste žijú, či súvisia s históriou týchto miest. Tieto príhody potom rozpráva postave Ona.

To, že Ja a Ty je rovnaká osoba, vyvstáva v súvislosti s putovaním očividne najavo až vo chvíli, keď sa Ty a Ja vyskytnú (vo dvoch po sebe bezprostredne nasledujúcich kapitolách) prakticky na rovnakom mieste. Táto situácia nastáva v kapitole 15, keď Ty v jednom chráme nachádza starú pamätnú tabuľu s nápisom, ktorá bola venovaná ľuďmi z miesta zvaného Lingyan 灵岩 (Útes Duše). O Lingyan je zmienka už v jednej z predchádzajúcich kapitol, ako o mieste nachádzajúcom sa na ceste vedúcej na Lingshan (Hora Duše). Nález pamätnej dosky, podľa mienky Ty, nepochybne znamená, že Lingyan (a tým pádom i Lingshan) skutočne existuje a je rozhodnutý sa tam vybrať. Preto sa Ty pýta na cestu starých žien modliacich sa v chráme:

„Skutočne ti to dokazuje, že podľa všetkého naozaj existuje tajuplné miesto, ktoré sa nazýva Lingyan a to potvrdzuje, že si neurobil chybu, keď si sa vybral na Lingshan.

Pýtaš sa starých žien na cestu, ale z ich scvrknutých úst bez zubov vychádzajú len nezreteľné šušlavé zvuky a ani jedna ti nie je schopná zrozumiteľne povedať cestu na Lingyan.“ (Gao 2004: 91)

Potom nasleduje nezrozumiteľné šušľanie žien a prúd myšlienok v podobe otázok, ktoré vyvstávajú v mysli Ty. Najprv súvisia s otázkami na cestu, ktoré položil ženám a potom voľne pokračujú inými smermi bez nejakej súvislosti s podnetom, ktorý ich vyvolal. Na tomto mieste je kapitola ukončená.

Nasledujúca kapitola (kapitola 16) začína vetou:

„Po celom dni chôdze na horských cestách som dorazil na Lingyan, tesne predtým, než padla tma.“ (Gao 2004: 93)

Ja ďalej pokračuje popisom prostredia a svojim ubytovaním v miestnej nocľahárni.

Je to po prvý krát, čo sa v priebehu pätnástich kapitol objavuje zhoda v mieste pobytu postáv Ja a Ty. Táto zhoda je neprehliadnuteľná, lebo do tejto doby ako by sa pohybovali Ja aj Ty na úplne iných miestach, medzi ktorými neexistuje žiadna súvislosť. V okamžiku, keď sa dve postavy, až doposiaľ vnímané ako dvaja samostatní protagonisti, zrazu vyskytnú na jednom a tom istom mieste, si čitateľ uvedomí, že sa jedná o postavu jedinú. Jasne si tak uvedomuje a spätne spojí, že všetko, čo zažíval a zažíva Ty a Ja, sú zážitky jedného a toho istého subjektu, pričom odlišnosť postáv znamená predovšetkým odlišnosť uhlu pohľadu na svet i na sebe sama.

To, že sa protagonista Ja oddeľuje od postavy a nazýva ho Ty, mu umožňuje byť pozorovateľom a rozprávať o Ty (a tým aj o sebe) s nadhľadom a odstupom.

Gao Xingjian nám prostredníctvom striedania protagonistu Ty a protagonistu Ja predstavuje odlišné aspekty jedinej postavy: Ja je ten, ktorý predovšetkým pozoruje a skúma svet okolo seba, predstavuje tak pohľad von na vonkajší svet. Ty je ten, ktorý pozoruje, vníma a skúma sám seba, vedie dialóg sám so sebou a predstavuje tak pohľad dovnútra, na svet vlastného vnútra.

V prvej časti knihy sa odlišné zamerania a pohľady striedajú bez toho, aby sa miešali: kapitoly Ja sú „vecné“ – Ja cestuje a skúma krajinu a miesta, ktorými prechádza. Ty sa behom svojho putovania zaoberá svojim vnútrom, spomína na deťstvo a vymýšľa príbehy, ktoré rozpráva postave Ona.

Napokon sa ale toto jasné odlišenie pohľadov Ja a Ty stiera a „vzdialenosť“ medzi nimi sa zužuje a Ja sa zlučuje a splýva s Ty – protagonista Ty si vzájomne vymieňa miesto s protagonistom Ja.

Táto výmena začína 35. kapitolou, keď na začiatku kapitoly Ja rozpráva o sne z detstva a následne sa mu v mysli vybavujú príhody z dospievania (keď ako malý chlapec nerozumel uličníkom ich hanlivé reči o ženách). Do tejto chvíle boli spomienky na detstvo doménou postavy Ty. Túto výmenu signalizuje prítomnosť rozprávačského spôsobu prúdu vedomia, ktorý bol až doposiaľ výhradným prostriedkom vyjadrenia vnútorného sveta a imaginácie postavy Ty.

Ďalším dokladom vzájomnej výmeny charakteristík postáv Ja a Ty je napríklad pasáž z rovnakej kapitoly, v ktorej Ja hovorí o tom, že hľadá svoju dušu:

„Moja zmätenosť spočíva v tom, že sa neustále snažím žiť sám pre seba, chcem hľadať svoju dušu.“ (Gao 2004: 204)

Ako už bolo povedané v predstavení románu – Horu duše (a tým aj prenesene vlastnú dušu xingling 性灵), hľadá v úvodnej časti románu výhradne protagonista Ty. Ja je naopak racionálny, zaoberajúci sa faktami a reálne existujúcimi vecami – pozorne skúma rezervácie a študuje miestne historické kroniky. Preto vyhlásenie Ja, že hľadá svoju dušu, je prekvapivé, lebo hľadanie duše bolo doposiaľ doménou Ty.

Najvýraznejšie je ale vidieť výmena rolí Ja a Ty opäť v súvislosti s miestom zvaným Lingyan na konci rovnakej kapitoly. Protagonista Ja, ktorý sa nachádza na hore v hustej hmle, na jednom mieste objavuje vyhoreté vonné tyčinky a pruhy červenej látky strčené do trhliny v skale:

„To musí byť miesto, ktoré ľudia z hôr nazývajú Lingyan, kde sa ženy modlia za to, aby porodili synov.“ (Gao 2004: 206)

Táto zmienka o Lingyan ako o mieste, kam sa chodia modliť ženy, sa predtým vyskytuje v 25. kapitole, keď sa Ty a Ona pýtajú istej starej ženy na Lingyan a ona im hovorí, že je to démonické miesto, na ktoré chodia ženy páliť tyčinky, aby sa im narodil potomok. To, že v tomto momente podáva totožnú informáciu Ja, naznačuje, že vystupuje v roli, v ktorej doposiaľ vystupoval len Ty.

Ďalšie, tentokrát oveľa výraznejšie prekrývanie rolí Ja a Ty nastáva v 38. kapitole, ktorá začína slovami protagonistu Ja: „A o čom budem hovoriť teraz?“ (Gao 1990: 214)

Následne si Ja vymýšľa príbehy spojené s miestom zničeného budhistického kláštora na ktorom sa momentálne nachádza. Aj táto zmena je neprehliadnuteľná, lebo vymýľanie príbehov je „špecializáciou“ Ty, ktorý ich často rozpráva postave Ona. V tejto kapitole Ona nečakane vstupuje na scénu hneď po tom, čo Ja rozpovie niekoľko príbehov a Ona sa zapojí do rozhovoru s Ja. Ona sa tým vyskytuje po prvýkrát v spoločnosti Ja, lebo do tejto chvíle robila Ona spoločníčku výhradne postave Ty, ktorý si neúnavne vymýšľal rôzne príhody, ktoré ho napadli v súvislosti s miestami, ktoré spolu s Ona navštívili. Tým, že sa v tejto kapitole vyskytne Ona ako spoločníčka Ja

a nie Ty, má táto kapitola celkový ráz Ty kapitol, jedinou zmenou je to, že miesto Ty zaujal Ja.

Nasledujúca 39. kapitola pokračuje opäť ako rozprávanie postavy Ja, ktorý nám najprv typicky vecným spôsobom identifikuje miesto, na ktorom sa nachádza (na najvyššom vrchole na hranici provincií Guizhou, Sichuan, Hubei a Hunan), a pokračuje poznámkou o vysokej vlhkosti a oznámením, že sa poberá na ďalšie miesto svojho záujmu – do oblasti národnosti Miao 苗. Ja sa tak na čas vracia do svojej starej role toho, kto sa vecne vyjadruje o svete okolo seba (ako vo všetkých predchádzajúcich kapitolách – až na kapitolu predošlú, v ktorej zaujal pozíciu postavy Ty tým, že sa rozprával s postavou Ona a vymýšľal si príbehy).

Potvrdenie hypotézy, že Ja a Ty (a On) sú len rôzne aspekty jedného ega, ale tiež zdôvodnenie existencie takto rozdeleného ega vo fikčnom svete románu, vrátane zdôvodnenia prečo si vymenili role, je podané v 52. kapitole:

„Ty vieš, že to sa len rozprávam sám so sebou, aby som zahnal samotu. Ty vieš, že na túto moju samotu niet lieku a nikto ma nemôže zachrániť. Preto jediné, čo mi ostáva, je prihovárať sa sám sebe, byť sám svojim poslucháčom. (...)“

Preto vznikáš ty: dosadzujem ťa do úlohy môjho spoločníka, ty si kus môjho vlastného ja. Ale si len môj tieň. Nič viac.

Vydal som sa na cestu, cestu životom a súčasne ty, odraz môjho vlastného ja, cestuješ po krajine môjho vnútra. (...)“

Ty, na tvojej púti ducha, kráčaš presne v mojich šľapajach. Verne sleduješ trasy môjho vnútra spolu so mnou. Spoločne sa potulujeme svetom a čím ďalej zjídeme, tým sme, paradoxne, k sebe bližšie. Až kým sa nepriblížime natoľko, že splývame. Jeden z nás sa stáva neoddeliteľnou súčasťou toho druhého a vtedy je načas opäť poodstúpiť, získať určitú vzdialenosť – a tou vzdialenosťou je on. On je tieňom teba, keď sa odo mňa vzdiaľuješ. (...)“

Iba tým, že sa zbavím teba, sa môžem zbaviť aj seba. Ale tým, že som ťa vyvolal ja, tak nie je možné sa ťa zbaviť. Dostal som nápad. Čo by sa stalo, keby sme si ty a ja vymenili miesta? Inak povedané, ja budem tvoj obraz a ty namiesto toho, budeš moja konkrétna podoba, to bude zaujímavá hra.“ (Gao 2004: 319-321)

Z vyššie citovaného príhovoru Ja k Ty zjavne vyplýva, že v priebehu románu sa Ja a Ty dostávajú bližšie k sebe, čo je viditeľné práve na spomínanej 35. a 38.

kapitole, keď sa Ja vyjadruje a „správa“ ako Ty. Taktiež je vidieť, že zámena a prekrytie Ja a Ty a naopak a tento nepravidelný výskyt, ktorý je významovým rysom druhej polovice románu od 52. kapitoly, je zámerná. Takáto výmena pozícií Ja a Ty je motivovaná snahou umožniť ešte hlbší náhľad do vlastných myšlienok a činov.

52. kapitola nám zároveň osvetľuje, prečo vznikol Ty – aby Ja nepociťoval samotu a čo je jeho „úlohou“ – cestovať vo vnútri Ja, obhliadať jeho dušu.

V kapitolách, ktoré nasledujú po 52., si Ja, Ty a niekedy aj On navzájom vymieňajú svoje pozície a mizne taktiež predchádzajúca pravidelná alternácia kapitol s Ja a Ty.

Autorovým prvoradým záujmom pri písaní románu bolo skúmanie vlastného seba, svojho vnútra a svojho miesta v živote.<sup>30</sup> To, že autor, prostredníctvom prejavu Ja, hovorí o sebe samom ako o Ty, alebo On, je znakom odosobnenosti, ktorá mu umožňuje nadhľad. Môže tak popisovať seba, svoje myšlienky a zážitky s určitou vzdialenosťou a nadhľadom. Taktiež to umožňuje čitateľom cestovať s autorom v čase a priestore, zdieľať s ním jeho zážitky, myšlienky a emócie. Čitateľ sa tak podieľa na hľadaní autorovho porozumenia seba samého ako jednotlivca v ľudskej spoločnosti a ako autora románu. (Lee 2001: 238)

Oddelením sa od postavy Ja pomocou Ty a neskôr aj On a vzájomnými výmenami Ja a Ty, môže autor, podľa Mabel Lee, ešte viac využívať umeleckú slobodu na objavovanie vlastného seba vo svojej fiktívnej autobiografii. (Lee 2001: 238)

Podľa Mabel Lee predstavujú protagonisti Ja a Ty rozdielne subjekty samotného autora, ktorý sa tak môže vystaviť skúmaniu samého seba. Ja, Ty, Ona a On preskúmajú rôzne stránky autora a Lee to považuje za unikátnu formu autobiografického zobrazenia. (Lee 2001: 236) Podľa nášho názoru je toto tvrdenie treba brať s rezervou. Pri písaní románu *Hora duše* strávil Gao Xingjian nepochybne veľa času uvažovaním o sebe samom a rozhovormi so sebou samým, ale to neznamená, že obaja protagonisti priamočiaro vypovedajú o rôznych aspektoch osobnosti autora. *Hora duše* je fikcia, aj keď s určitými autobiografickými prvkami.

---

<sup>30</sup> Viacej o tom viz kapitola 7.1 „Cesta a hľadanie“.

Tým, že vytvoril Ja a Ty (a neskôr aj On), ktorí reprezentujú jediný subjekt, vytvoril Gao Xingjian slobodný priestor na zachytenie vedomia, podvedomia, spomienok, imaginácie aj reality jedného subjektu z rôznych uhlov pohľadu.

### 6.2.1 Ona

Zaujímavú pozíciu má v románe postava Ona. Aj keď sa v románe vyskytuje neskôr veľké množstvo ženských postáv Ona, prinajmenšom u jednej z nich – u Ona, ktorá sa vyskytuje v prvej časti románu a sprevádza Ty na jeho ceste – je dôvod si myslieť, že táto Ona opäť predstavuje len časť jednej a tej istej postavy, postavy Ty a tým pádom aj Ja a môže tak predstavovať akési ženské alter ego autora. K tejto domienke by ale čitateľ pravdepodobne nedošiel nikdy sám, keby sa mu nedostalo objasnenie v už spomínanej 52. kapitole:

„Pri tom pozornom načúvaní samému sebe a tebe, ťa nechávam, aby z teba vzišla ona. Pretože ty, rovnako ako ja, nevládzeš uniesť samotu a tiež hľadáš niekoho, s kým sa môžeš pohovárať.

A tak sa rozprávaš s ňou, rovnako ako sa ja rozprávam s tebou.

Ona pochádza z teba a je tak znova potvrdením mňa samého.

Ty, ktorý si partnerom mojich rozhovorov, premieňaš moje zážitky a fantáziu do tvojho vzťahu s ňou a je nemožné oddeliť fantáziu od skutočnosti.“

(Gao 2004: 319)

Vo svetle vyššie citovaného vysvetlenia, Ona nadobúda novú podobu a je možné si to vysvetliť niekoľkými spôsobmi, z ktorých ale ani jeden nemusí byť „ten správny“ a je čisto na čitateľovi, aby si vybral ten svoj.

Protagonista Ty často v mysli rieši otázky partnerských vzťahov so ženami a v prípade, že táto Ona predstavuje ďalšie roztrieštenie toho istého ega, tak Ona predstavuje ženský pohľad na partnerské vzťahy, ktoré mal Ty (a tým pádom aj Ja).

Prinajmenšom predstavuje to, čo si myslí, že si o ňom mysleli alebo myslia jeho partnerky, čiže akýsi spätný pohľad na seba samého.

Ona ale rovnako vznikla preto, aby vyplnila „prázdnotu“ a samotu Ty, aby sa Ty necítil sám. V tom prípade ale Ona taktiež slúži len ako partner vo vzájomných rozhovoroch medzi Ty a Ona a aj v tomto prípade tieto dialógy medzi Ty a Ona odrážajú jeho pohľad na vzťahy so ženami.

Každopádne táto Ona, po tom, čo jej Ty pôsobí psychické a niekedy aj fyzické trápenie, v 50. kapitole odchádza od Ty a z románu sa tak nadobro vytráca. V tejto kapitole, tak ako v niekoľkých predchádzajúcich kapitolách, sa Ty a Ona pohádajú, až nakoniec Ona odchádza preč. Nebol to ich prvý rozchod, ale v tomto prípade ide o rozchod definitívny. Pri predchádzajúcich rozchodoch je Ty vždy nakoniec premohnutý túžbou a naďalej tak zotrváva vo vzťahu s Ona. Tentokrát Ty svoju túžbu premáha:

„Nakoniec sa otáča a odchádza preč. Schválne sa na ňu nedívaš. Ty vieš, že ona čaká, že sa za ňou otočíš. Keď otočíš hlavu a pozrieš sa na ňu, tak neodíde, bude na teba pozeráť, až kým sa jej oči nenaplnia slzami. Ty podľaheš, budeš ju prosiť aby ostala, zasa sa budete čičíkať a bozkávať, zostane ti v náručí, plná slz, bude hovoriť nejasné, vášnivé slová lásky. Bude v твоjich rukách ako vŕbová vetvička, ovinie ti driek, strhne ťa naspäť na starú známu cestu.

Tvrdošijne sa na ňu nepozrieš a kráčaš sám ďalej popri prudkom brehu rieky.“ (Gao 2004: 311)

Po tomto odchode sa „na scéne“ vystrieda veľké množstvo Ona, ktoré protagonistu na svojej ceste stretáva. Tieto Ona sú v rôznom vzťahu k Ty a Ja (nevinné dievča, ktoré ho chce zviest', nezávislá mladá žena, ktorá sa stáva jeho milenkou, alebo iné náhodné známosti) a niekedy tieto stretnutia vytvárajú samostatné príbehy.

Rovnako dobre ale všetky rozdielne Ona, ktoré vstupujú na scénu po odchode „prvej“ Ona, môžu predstavovať aj rôzne podoby tej istej Ona, ktorá vznikla z Ty a ktorá sa potom vyskytuje v rôznych podobách.

V každom prípade kapitoly s Ty a Ona odhaľujú problematičnosť vzťahov medzi mužmi a ženami a ukazujú, že ženy majú zväčša väčšiu túžbu po láske ako muži, zatiaľ čo u mužov prevláda skôr žiadostivosť.

### 6.3 Sebaoslovenie

Keď pripustíme, že všetci protagonisti vystupujúci v románe pod osobnými zámenami, predstavujú rôzne aspekty jediného subjektu, potom je možné na román nahliadať ako na rozhovor, ktorý vedie subjekt Ja sám so sebou.

Rozdvojenie jediného subjektu na Ja a Ty a ďalšie, s ktorými Gao Xingjian v románe *Hora duše* systematicky pracuje, je veľmi blízke postupom, ktoré sú charakteristické pre lyrickú poéziu. Vzhľadom na to, že zmyslom takéhoto rozdvojenia je autokomunikácia, je tento naratívny postup možné interpretovať ako špecifický prípad sebaoslovenia, s ktorým sa často stretávame v lyrike. O takejto komunikačnej situácii hovorí Miroslav Červenka vo svojej stati *Sebeoslovení v lyrice*, v ktorej dáva sebaoslovenie do súvislosti s autokomunikáciou, teda rozhovorom lyrického subjektu so sebou samým:

„Podstata samomluvy z hľadiska komunikačného záleží v tom, že se ve vědomí subjektu na čas vyčlenila jistá „substruktura“, jakýsi „blok“, jehož účelem je z nadhledu pozorovat, pojmenovávat, usouvztažňovat a hodnotit ostatní složky osobnosti a s celkem osobnosti o této bilanci komunikovat. (...)

Místo sebavýrazu nastupuje sebezpoznání. S tím se posouvá modalita promluvy: co by se jevilo co do pravdivostní jednoty nejisté, zřejmě ovlivněné okamžitou emocí, se tu předkládá jako fakt opřený o pozorování a racionální úvahu. Významová výstavba dostává novou dimenzi danou kontrastem mezi tímto poznávacím postojem a niterně zasahujícím předmětem sdělení. Je-li tu nějaká vášeň, pak vášeň a odvaha poznání sebe sama.

Součástí autokomunikace, která je úhrnnou bilancí, je také distance mluvčího od popisovaných niterných stavů a procesů. (...) Prožitky jsou předkládány jako nezaujatě a zvenčí konstatované (nejen subjektivně pociťované a tím deformované), zpředmětněné. Referenční funkce podbarvuje expresi. Při neexistenci rozdílu komunikačních hladin, i za podmínky, že žádný (sebe)reflektující blok ve vědomí nebyl vyčleněn, zůstává nadřazenost mluvčího a jeho distance. Spolu s tím, jak jsou žity, jsou prožitky také zaznamenávány. Čím jsou intimnější, tím drastičtější působí toto jejich zdvojení.“ (Červenka: 142-157)



Je evidentné, že funkcia a povaha sebaoslovenia v lyrickej poézii je vo veľ'a ohľadoch zhodná s funkciou a povahou „rozhovorov“ medzi Ja a Ty v Gao Xingjianovom románe. K charakteristikám, ktoré román zdieľa s lyrickou poéziou, patrí tiež súvislosť medzi autokomunikáciou a prežitkom samoty:

„V samotě člověk medituje nad sebou samým a sebezáchovně vyvolává hlasy náhradních komunikantů, jsa introspektivně zaujat svým nitrem, jako zpředmětněnou skutečností. Nitro se mu jeví jako ostrov, který se na čas vynoří z okolního světa a soustřeďuje pozornost, která je statickému okolí odepřena. Toto obrácení k sobě samému je sugerováno nejen na základě paralely s mimoliterární samomluvou, ale i strukturou komunikační situace samé. U běžné lyrické promluvy v první osobě partner není určen, ale její posluchač není vyloučen, může jím být kdokoli. Sebeoslovení v druhé osobě je reflexivní formou, která stanoví, že partnerem hovoru je si mluvčí sám.“ (Červenka: 153-154)

Táto súvislosť je explicitne zmienená v 52. kapitole románu, v ktorej je existencia Ty zdôvodnená samotou Ja.

Rovnako charakteristika dialógu, súčasti lyrickej autokomunikácie, je veľmi blízka povahe dialógu, ktorý spolu vedú Ja a Ty a hlavne Ty a Ona v románe *Hora duše*:

„Případy osamostatnění jednoho nebo obou partnerů sebeoslovení, anonymního mluvčího a osloveného „ty“, jsou potenciálním předstupněm *dialogu*. Zejména tam, kde mluvčí klade partnerovi naléhavé otázky – a to je ve všech typech samomluvy velice časté –, se zdá být nasnadě, že progresivní energie výpovědi si vynutí navyklou odezvu, na otázku se dostaví odpověď; v Halasově Dešti v listopadu se tak skutečně děje, naléhajícímu mluvčímu se z hlubin nitra (téhož nitra!) ozývá replika. (...) Gramatické osoby znamenající týž subjekt se zvěcnily ve dva rozmlouvající subjekty. Čím víc se text blíží opravdovému dialogu, tím je ireálnější z hlediska logiky komunikační situace.“ (Červenka: 155)

Účastníci dialógu v *Hore duše* sú, ako už vieme z objasňujúcej 52. kapitoly, protagonisti Ja, Ty a neskôr aj On, pričom Ty „vznikol“ práve preto, aby Ja nebol osamelý a mal sa s kým rozprávať, čím môžeme celý román *Hora duše* považovať za dialóg, ktorý vedie jeden subjekt sám so sebou, zvecnený vo viacerých subjektoch.

Vzájomná blízkosť medzi sebaoslovením v lyrike a sebaoslovením v románe *Hora duše*, ktoré v oboch prípadoch dáva vzniknúť autokomunikačnej situácii, je zjavná v tých pasážach, v ktorých sú predmetom rozprávania spomienky. Spomienky sa v *Hore duše* vyskytujú najmä v kapitolách s Ty, v ktorých protagonista často upadá do spomínania na svoje detstvo a členov svojej rodiny (viz kapitola 7.4 „Spomienky“).

Rovnako aj v lyrike je sebaoslovenie často neoddeliteľnou súčasťou procesu spomínania a spája sa hlavne s druhou osobou:

„Sebeoslovení se vyskytuje velice často v souvislosti se *vzpomínkou*. Je přitom zachována, aspoň na první pohled, jedna z uvedených podmínek samomluvy, časový odstup. (...) Není to tak, že by mluvčí sděloval oslovenému, co se s ním kdysi dalo: spíš sleduje, jak vzpomínky vyvstávají v jeho zpředmětněné paměti, a pojmenovává je. (...) Druhá osoba oproti první má tendenci kontrastně se spínat s časem současného (s vyslovením básně současného) procesu vzpomínání. Sebeoslovení je tu součástí celého systému prostředků určených k sugesci propadání se do minula a opětovného vynořování se z něho.“ (Červenka: 168-169)

Je zřejmé, že hlavné rysy, ktoré zbližujú román *Hora duše* s lyrickou autokomunikáciou, sú obrátenie k sebe samému, rozhovor so sebou samým, vyplývajúci zo samoty a potreby partnera k vedeniu dialógu a tým k pozorovaniu seba samého. Podobne, ako to je v lyrickej poézii, dialóg subjektu so sebou samým v Gao Xingjianovom románe implikuje odstup od spomienok, ktoré sú obsahom mysli subjektu.

Rovnako, ako v prípade sebaoslovenia v lyrike, tak aj v prípade románu *Hora duše* vyvstáva otázka, kto je „hovorcom“. V prípade lyrického sebaoslovenia je to implikovaný subjekt diela:

„Zde není pochyb, že původcem metaforického označení sebe sama je mluvčí, nevyjádřené a sebe nijak odděleně neprofilující „já“, od něhož vychází sebeoslovení. Z jeho vůle vzniká autostylizace...Ale je-li tomu tak, kdo, který subjekt je obecně odpovědný za metaforická pojmenování, užitá v rámci sebeoslovení? (...)

Nevidíme tedy důvod k zamítnutí názoru, že tento nadřazený mluvčí – právě proto, že jen on je tím, kdo formuluje, „textuje“ promluvu, – je jediným nositelem aktivity vytváření metafor. ... „vychází metafórická aktivita až z vyššího plánu hierarchie, od implikovaného subjektu díla.“ (Červenka: 166-167)

V prípade *Hore duše* je, podľa nášho názoru, týmto „hovorcom“ sám autorský rozprávač, ktorý nám svoje myšlienky poskytuje prostredníctvom postavy protagonistu Ja, ktorý si ďalej vytvára prostredníctvom sebaoslovenia partnera do dialógu Ty.

V *Hore duše* tak Gao Xingjian využíva špecifický naratívny spôsob, v ktorom v rôznych kapitolách môžeme vypožorovať nasledujúce tri formy viachlasu rozprávača:

- Ja rozpráva o Ja (ich/ja forma)
- Ja rozpráva o Ty (ty-forma a sebaoslovenie) – v takýchto kapitolách sebaoslovenie zdôrazňuje hľadanie vlastného vnútra
- Ja rozpráva o Ty a Ona (ty-forma a er/on forma a sebaoslovenie)

V románe *Hora duše* samota rozprávača zaujatého svojim vnútrom vyvolala potrebu partnera rozhovoru. S ním komunikuje, pričom týmto partnerom rozhovoru je on sám a keď ho oslovuje ako „Ty“, tak stále oslovuje seba samého a vedie vnútorný rozhovor so sebou samým.

Gao Xingjian tým, že použil vo svojom románe tento princíp sebaoslovenia, zapožičiaval románovej forme lyrický charakter.

## 7. Motívy v *Hore duše*

### 7.1 Cesta a hľadanie

Ako sme už povedali v kapitole predchádzajúcej, hlavný zámysel využívania rozličných zámen vyjadrujúcich rôzne aspekty jediného ega slúži autorovi na skúmanie vlastného seba, svojho vnútra a svojho miesta v živote. Výraz „skúmanie“ môžeme v súvislosti s cestou pokojne zameniť za „hľadanie“, ktoré tvorí základ významovej

výstavby románu na niekoľkých rovinách, ktoré sú ale zároveň premiešané a spolu súvisiace.

Kostru celého diela tvorí motív putovania – ako už bolo povedané, Ty putuje za Horou duše a Ja putuje konkrétnymi zemepisnými oblasťami Číny. V tejto súvislosti si musíme položiť základnú otázku – prečo a kam putuje? Odpovedí na túto otázku je niekoľko a všetky súvisia s hľadaním. Začneme s hľadaním seba samého.

Celé putovanie s cieľom dostať sa na Horu duše je poznamenané snahou nájsť seba samého, jadro svojho skutočného ja, ktoré je prekryté civilizačnými, kultúrnymi, historickými a inými nánosmi.<sup>31</sup>

Na hľadanie identity v Gao Xingjianovom prípade sa pozrieme ako na hľadanie jedinca, ktorý definuje svoje postavenie v rámci prostredia, spoločnosti a kultúry. To sa uskutočňuje na niekoľkých rovinách – hľadanie vlastného miesta a koreňov, proces uvedomovania sa (nájdenia vlastného spôsobu života) a vymedzenie svojho miesta v rámci vonkajších vzťahov.

V románe môžeme vybrať, že aj napriek veľkej snahe sa protagonista nevie stotožniť s prostredím, spoločnosťou a kultúrou, akosi nezapadá do prostredia okolo seba.

Pri rozoberaní zmyslu hľadania svojej identity nebudeme rozlišovať kapitoly s Ja a kapitoly s Ty, lebo Ja a Ty nespája len cesta – putovanie, ale hlavne Ja aj Ty predstavujú, ako sme si už ukázali, jeden subjekt. Tento subjekt a jeho putovanie je tak vlastne, aj keď do istej miery určite fiktívna, autobiografia samotného autora.

### 7.1.1 Lingshan – cesta pre cestu

Na začiatku prvej kapitoly sa Ty po prvý krát zmieňuje o Lingshan (Hore duše) a vysvetľuje, prečo sa rozhodol cestovať práve tam: behom cesty vo vlaku stretol muža,

---

<sup>31</sup> Koncept pôvodného ja, ku ktorému sa vraciame, pretože je dobré a neskazené je spoločný mnohým školám čínskej filozofie, nachádzame ho najmä v konfucianizme a taoizme. V konfucianizme je dôraz kladený hlavne na pestovanie našej dobrej prirodzenosti, tak ako je to formulované u Mencia. V taoizme na druhej strane, je pôvodné ja popisované ako čistý stav neskazený ľudskou aktivitou.

ktorý mu povedal, že ide na Lingshan. Ty o tom mieste nikdy nepočul, je zvedavý a pýta sa ho na cestu. Muž odpovedá, že sa Lingshan nachádza pri prameni rieky You (Youshui 尤水), o ktorej Ty tiež nikdy nepočul a pýta sa, čo tam nájde (kláštory, historické pamiatky atd.), ale muž tvrdí, že tam je len panenská pustatina. Nakoniec mu na prázdnu krabičku od cigariet nakreslí plánok cesty. Od tejto chvíle, teda už od samého počiatku románu, Ty putuje a hľadá Horu duše.

Ty ale Horu duše nielenže nikdy nenájde, ale v románe sa postupne vytrácajú zmienky o tom, že k tomuto miestu putuje. Okrem niekoľkých počiatočných kapitol sa zmienka o Lingshan po dlhú dobu nevyskytuje a vynorí sa nám opäť až v 76. kapitole, v ktorej sa protagonista On snaží nájsť cestu na Lingshan.

Postava Ty tak v prevažnej väčšine románu putuje bez nejakého určitého cieľa, na ktoré by chcela dôjsť. Toto „bezcieľne“ putovanie by bolo možné interpretovať tak, že túžba pútnika dostať sa k cieľu putovania nie je dostatočne silná, lebo Hora duše nie je skutočným cieľom cesty, ale len zámienka na to, aby putoval, pričom je dôležitá samotná cesta a nie cieľ tej cesty.

Takúto interpretáciu umožňuje pasáž z úvodnej kapitoly, v ktorej nám Ty vysvetľuje prečo na Horu duše putuje – stretol vo vlaku muža, ktorý tam smeroval. Nikde ale nie je zmienka o tom, kam vo vlaku smeroval, než ho stretol. Zmienka o tom nie je preto, pretože nie je dôležitá, lebo samotný cieľ putovania nebol dôležitý predtým a v podstate nie je až tak dôležitý ani po tom, čo sa smer cesty zmení na Horu duše. Cesta za Horou duše nepredstavuje cestu na konkrétne zemepisné miesto, ale cestu za hľadaním vlastnej duše.

To, že cieľ cesty, v zmysle zemepisnom, nie je dôležitý, sa dá vypožorovať z niekoľkých narážok, ktoré sú roztrúsené v celom románe. Napríklad keď na začiatku 42. kapitoly protagonista Ty za krásneho dňa kráča vrchmi:

„Nevieš, kam vedie cesta pod tvojimi nohami, okrem toho, ty si nikdy nemal cieľ....“

Keď si vo svojom premýšľaní dospel až sem, nohy sa stali čulejšie, je jedno kam ťa zavedú, pokiaľ je tam niečo k videniu.“ (Gao 2004: 245)

S explicitnou formuláciou tejto myšlienky sa stretávame v 47. kapitole, v ktorej Ja stretáva budhistického mnícha, pôvodne lekára, ktorý sa chystá ísť pešo na

d'alekú púť a vedie s ním dlhý dialóg. Na začiatku ich rozhovoru mu mních hovorí:

„Pravý pútnik nemá cieľ, je to absencia cieľa, čo robí pravého cestovateľa.“ (Gao 2004: 283)

Podľa nášho názoru, je táto „charakterizácia“ pravého pútnika súčasne charakteristikou putujúceho Ja, pre ktorého je taktiež príznačná budhistická „kvalita“ absencie cieľa na svojej púti.

Medzi zmienkami o putovaní, pre ktoré nie je dôležité cieľ cesty, považujeme za významnú zmienku a prirovnanie k Liu Zongyuanovi 柳宗元,<sup>32</sup> v ktorej nám protagonista hovorí, že sa na svojej ceste nesnaží nájsť odpovede na „dôležité“ otázky ohľadne národa, štátu, apod., ale v mysli sa neustále zaoberá len sám sebou. K zmienke dochádza v 30. kapitole, v ktorej skúma jedovatého hada Qi 蘄蛇 (Gloydus halys halys):

„Liu Zongyuan 柳宗元 bol správca provincie, ja som len obyčajný človek. Za svojho života bol vzdelancom úradníkom, ktorý staval starosti štátu na prvé miesto, ja sa ponevierať po svete a zaujímať sa len o svoj vlastný život.“ (Gao 2004: 170)

Podľa nášho názoru sa prirovnaním k Liu Zongyuanovi, ktorý sa preslávil elegantnými prírodnými esejami a básňami, v ktorých spájal prírodné sily s ľudskou činnosťou v súlade so synkretickým pojatím konfucianizmu, taoizmu a budhizmu, chcel rozprávač zdôrazniť, že on sám nemá záujem o „svetské štátne“ záležitosti, zatiaľ čo Liu Zongyuan bol po celý život aktívny v čínskom administratívnom systéme. Vyzdvihol tak skutočnosť, že nemá záujem o konfuciánsky prístup k životu, ale výhradne o ten budhistický či taoistický, bez záujmu o kultivovanie štátu, ale

<sup>32</sup> Liu Zongyuan (773-819), tangský literát, jeden zo skupiny „Osem Tangských a Songských veľkých majstrov“ (Tang Song ba dajia 唐宋八大家), známy svoju obhajobou klasického jazyka guwen 古文 proti paralelnému štýlu pianwen 骈文.

s výhradným záujmom o kultivovanie a skúmanie svojej duše a na svojom putovaní sa nezaobera nijakým konkrétnym cieľom, ale len sám sebou.<sup>33</sup>

Aj keď protagonista putuje len pre samotné putovanie, tak sa môžeme domnievať, že existuje dôvod, prečo sa na púť vybral a to dôvod politický. V románe síce nenájdeme žiadne konkrétne zmienky o tom, že by bol protagonista nijakým spôsobom politicky angažovaný, alebo o tom, že by o politiku vôbec nijaký záujem prejavoval. Z niekoľko málo zmienok v románe ale môžeme usudzovať, že výrazne autobiografický protagonista, je kvôli svojej práci politicky „nežiaduci“.

Napríklad v 45. kapitole, keď chce použiť členstvo vo Zväze spisovateľov, aby sa mohol ubytovať na miestnom kultúrnom úrade v malom mestečku narážame na zmienku:

„Viem, že moje meno je už dávnejšie na interných dokumentoch, ktoré sa posielajú z centrálného úradu do provinčných miest a môžu do nich nahliadnuť vedúci stranického a kultúrneho úradu. Taktiež viem, že na rôznych miestach sú ľudia, ktorí píšu hlásenia a na základe mojich slov a činov môžu spísať materiály a oznámiť to na vyšších úradoch.“ (Gao 2004: 260)

Podobných zmienok je ale skutočne príliš málo na to, aby sme mohli s určitosťou tvrdiť, že to bol dôvod politický, kvôli ktorému musel protagonista opustiť hlavné mesto a vybrať sa na púť. Túto domnienku nám potvrdzuje len paralela protagonistu v románe so skutočným Gao Xingjianovým životom za predpokladu, že budeme k románu *Hora duše* pristupovať ako k spisovateľovej fiktívnej autobiografii.

---

<sup>33</sup> Je zaujímavé, že svoju poznámku a porovnanie k Liu Zongyuanovi vložil práve do kapitoly, ktorá je celá „venovaná“ jedovatému hadovi: v jednom zo svojich najznámejších esejov „Rozprávanie o chytačovi hadov“ (Bushe zhe shuo 捕蛇者说) prirovnáva Liu Zongyuan hadí jed k daniam.

### 7.1.2 Hľadanie

Motív hľadania, aj keď často ide o hľadanie, ktoré postráda jasný cieľ, je prítomný v románe hneď niekoľko krát. Typickým príkladom takejto situácie je pasáž v závere 22. kapitoly:

„Sedím v autobuse, ktorý sa ženie po horských cestách a pri kodrcaní zažívam pocit beztiaže, ako keby som sa vznášal. Neviem, kam ma to unáša a neviem, čo to vlastne hľadám.“ (Gao 2004: 138)

Vo svetle dvoch nasledujúcich ukážok (z kapitol 42 a 57) sa dokonca môžeme na protagonistovo neustále hľadanie pozrieť ako na hľadanie bezúčelové, ako na hľadanie pre samotné hľadanie, bez snahy hľadať niečo konkrétne či uchopiteľné – dalo by sa z nich povedať, že jeho neustále hľadanie mu dodáva akúsi stálosť a istotu samotnej „činnosti“ hľadania. Kapitola 42:

„Tvoj život nikdy nemal nejaký pevný cieľ. Tvoje zámery sa menia spolu s časom a miestom na ktorom si a nakoniec ani žiadne zámery neexistujú. Keď nad tým rozmyšľaš, ľudský život v podstate nemá nejaký definitívny účel.“ (Gao 2004: 245)

Kapitola 57:

„Nemať účel je účel. Akt hľadania sa sám stáva akosi cieľom a to navyše bez ohľadu na to, čo sa hľadá. Ľudský život navyše sám o sebe pôvodne nemá účel, je to jednoducho takéto kráčanie ďalej vpred.“ (Gao 2004: 342)

Aj keď na skutočnosť vyplývajúcu z ukážok nezabúdame, nemôžeme súhlasiť s Henry Zhao, ktorý považuje *Horu duše* za typ románu, v ktorom je hlavným cieľom práve hľadanie pre samotné hľadanie:

„Mohutné vlny hľadania koreňov sa postupne utíšili a na začiatku 90tych rokov sa objavilo niekoľko umelecky viacej zrelej románov vzniknutých po ére „



hľadania koreňov“, napr. Mo Yanova *Krajina vína* (Jiuguo) a Gao Xingjianova *Hora duše* (Lingshan, ktorá vyhrala prvú čínsku Nobelovu cenu za rok 2001). Cieľom týchto románov už nie je nájsť liek na prítomnosť, ale nájsť útechu v hľadaní: berú hľadanie samo o sebe ako cieľ.“ (Zhao: 470)

My sa ale nedomnievame, že by cieľom Hory duše bolo samotné hľadanie pre hľadanie. Hľadanie je dôležitá súčasť románu, ale nie je to samotné hľadanie, ktoré je dôležité, ale hľadanie niečoho dôležitého, aj keď samotný protagonista nevie, čo to vlastne hľadá. Protagonista navzdory absencii cieľa vo svojich úvahách nad životom nedochádza k záverom, že by život (a hľadanie) postrádalo zmysel. V rámci svojho neustáleho premýšľania a filosofovania nad niečím sa mu takáto možnosť v myšlienkach samozrejme vynorí (viz ukážka z kapitoly 57), ale v naprostej väčšine prípadov prevyšujú zmienky a zamyslenia, ako si ďalej ukážeme, o tom, že hľadá plnší „skutočný“ život a opravdivosť v živote, nech už si pod tým predstavuje čokoľvek. Román *Hora duše* je tak „príbehom“ o ceste pre cestu, bez určitého cieľa cesty (a prenesene aj života), ale nie príbehom hľadania pre hľadanie.

Jednou z „vecí“, ktoré protagonista hľadá, je život, ktorý by ho naplňoval, život v ktorom by mal pokoj duše na tvorenie, písanie a tým na vyjadrovanie svojich myšlienok. Problém je v tom, že zaužívaný spôsob „normálneho“ života (usadiť sa, oženiť sa a mať deti), nie je to, čo vyhovuje jeho nepokojnej mysli. Zmienka o takomto prístupe k svetu je hneď v závere prvej kapitoly:

„Dnes nevieš, čo sa stane zajtra. To, čo by si mal vedieť, si už všetko spoznal z vlastnej skúsenosti. Tak čo ešte hľadáš? Keď sa muž dostane do stredných rokov tak by mal žiť stabilný život, nájsť si nenáročnú prácu, v nie príliš vysokej ani nízkej pozícii, stať sa manželom, otcom detí, založiť si útulné hniezdo, v banke mať uloženú určitú sumu, ktorá by narastala každým mesiacom, aby si sa zaopatril na starobu a aby ešte niečo zvýšilo na dedičstvo?“ (Gao 2004: 10)

To, že si protagonista veľmi dobre uvedomuje, že by sa od neho očakávalo, aby žil usporiadaný rodinný život a zároveň takýto spôsob života odmieta, dáva najavo aj v kapitole 37, v ktorej vedie imaginatívny rozhovor s mŕtvymi členmi svojej rodiny:

„Hovorila, že nemôžem naďalej takto žiť, potrebujem normálnu domácnosť, že mi musia nájsť dobrú a inteligentnú manželku, ktorá sa mi postará o pravidelnú stravu a o domácnosť, že moja dlhá choroba je spôsobená nevhodným stravovaním. Plánujú, ako mi usporiadať život. Mal by som im povedať, že sa nemusia namáhať, som už v stredných rokoch, mám svoj spôsob života a je to život, aký som si sám vybral a nemôžem ísť smerom, ktorý mi naplánovali.“ (Gao 2004: 212)

Z takýchto úvah jasne vyplýva, že protagonista odmieta viesť konformný spôsob života, lebo ho nenapĺňuje a preto hľadá niečo iné. Problém, prečo hľadá to iné nesúvisí ani tak s krízou stredného veku, ako by sa z prvej ukážky dalo usudzovať (aj keď čiastočne to k tomu prispieva – v románe je niekoľko zmienok o tom, že už nemá v sebe toľko vášne a výbušnosti ako v mladosti), ale predovšetkým súvisí s jeho nezmernou potrebou tvoriť, na čo potrebuje slobodu. V rodine a žene nevidí zmysel cieľu svojho hľadania. Ženatý už bol a z niekoľko málo strohých zmienok o skúsenostiach s manželstvom sa dá usudzovať, že to nedopadlo dobre (žije odlúčene od manželky) a nemá chuť sa do toho zase púšťať. Manželstvo v ňom zanechalo trpké spomienky a je pre neho synonymom straty slobody. A sloboda (predovšetkým tá vnútorná) je pre neho najdôležitejšia v živote pre to, aby mohol robiť to, čo chce – vyjadrovať sa a tvoriť.

Vyhliadka na pokojný rodinný život sa mu zdá lákavá len vo chvíľach veľkej fyzickej nepohody počas putovania v pustých horách a súvisí tiež s jeho pocitom osamelosti. Ale vždy, keď si predstaví pokojný rodinný život, alebo po ňom zatúži, si uvedomí, že jeho túžby sú len preludom, ktorý ho nemôže naplniť:

„Som načisto hlúpy a bezradný v tejto mokvavej jaskyni. Prevlhnuté spodné prádlo sa mi s ľadovým chladom lepí na telo. Uvedomujem si, že v tejto chvíli najviac túžim po okne, po okne so svetlom, kde je teplo vo vnútri a kde je niekto, koho milujem a kto miluje mňa. Že to úplne stačí a všetko naviac by bolo neopodstatnené. Ale takéto okno je len ilúzia.“ (Gao 2004: 204-205)

Dôvod, prečo sa protagonista vybral na cestu a na hľadanie jemu viacej vyhovujúceho života súvisí s jeho potrebou písať a vo svojich prácach zobrazovať život.

Aj keď sa protagonista nikdy explicitne nezmieňuje o svojej naliehavej potrebe písať a tvoriť, tak je táto nezastaviteľná potreba vyjadrovať sa rozpoznateľná z viacerých protagonistových úvah. V podstate vždy, keď hovorí o písaní a o tvorbe, tak sú to jediné momenty, keď protagonista nespochybňuje ani nepochybuje o zmysluplnosti svojho konania a úsilia. Dá sa z toho vyvodiť, že jediné, čo skutočne potrebuje k životu, je písaním zobrazovať život. Na to ale, aby mohol zobrazovať život prostredníctvom literatúry, tak musí poznať, ako sám hovorí, "pravdivosť života" (shenghuo de zhenshi 生活的真实).

K tomu, aby tento skutočný život mohol poznať a zobrazovať ho, mu paradoxne pomohlo, keď bol diagnostikovaný na rakovinu pľúc, čo ho prinútilo vybrať sa hľadať iný život, žiť ho naplno a následne ho písaním zobrazit:

„Život mi ponúkol sviežosť. Už dávno som mal opustiť to znečistené prostredie, vrátiť sa do prírody a hľadať takúto pravú autentickú existenciu.

V tom znečistenom prostredí ma naučili, že život je žriedlom literatúry, že literatúra musí byť verná životu, verná skutočnému životu. Moja chyba spočíva v tom, že som sa oddelil od života a obrátil sa chrbtom skutočnému životu. ...

Neviem, či som teraz na správnej ceste alebo nie, ale v každom prípade som sa konečne vymotal z toho rušného literárneho okruhu a utiekol som tiež z mojej večne zadymenej izby. Hromady kníh v tej izbe na mňa tlačili tak, že som nemohol dýchať. Tie knihy rozprávajú všelijaké pravdy, od historických právd až po pravdy o tom, ako byť človekom. Naozaj neviem, čo s toľkými pravdami. Bol som s týmito pravdami zamotaný, chytený v ich pasci, ako hmyz chytený v pavúčej sieti. Našťastie, ten doktor, ktorý ma chybné diagnostikoval mi zachránil život.“  
(Gao 2004: 12-13)

Diagnóza smrteľnej choroby protagonistu primäla k tomu, aby prehodnotil svoj vzťah k životu. Dva nezávislé röntgeny potvrdili rakovinu pľúc a dva týždne žil s vyhliadkou na nevyhnutnú smrť, až kým opakovaný röntgen nepreukázal, že je zdravý. Vykresleniu protagonistových pocitov počas tohto obdobia a tesne pred vypočutím záverečnej diagnózy je venovaná celá dvanásť kapitola.

V 12. kapitole počas čakania na vyvolanie röntgenového snímku sa protagonista pristihol, že sa modlí k Budhovi Amitábhovi. Do tej doby pri pohľade na starých modliacich sa ľudí v chrámoch pociťoval ľútosť nad ich senilitou a

obmedzenosťou a keď videl modliť sa mladých ľudí, tak to považoval za hlúposť a zlomyselne sa im vysmieval. Po tom, čo bol konfrontovaný s vlastnou smrťou, sa v ňom ale odohrala zmena:

„Ale teraz sa modlím a to s úplnou oddanosťou a nefalšovanosťou vyvierajúcou zo srdca. Osud je neústupný a ľudia sú takí krehkí a pri stretnutí s nepriazňou osudu človek nie je nič.“ (Gao 2004: 71)

Po jeho nečakanom úniku z náručia smrti, keď na snímku nebolo ani stopy po zhubnom nádore, protagonista vníma svoju situáciu ako zázrak a znovuzrodenie:

„Ži svoj život poctivo, mladý muž.“ Otočil sa (lekár) na stoličke a mne už nevenoval pozornosť.

Nepochybne, ako keby som dostal nový život, som mladší ako práve narodené nemluvňa.“ (Gao 2004: 73)<sup>34</sup>

Po tom všetkom, čo zažil, si uvedomuje, že jednoducho nemôže žiť životom, akým žil doteraz, ale musí ho zmeniť a nájsť k nemu iný prístup. 12. kapitolu uzatvára predsavzatie:

„Skutočne, čo teraz musím urobiť je uvažovať nad týmto: ako zmeniť život, ktorý som práve získal?“ (Gao 2004: 74)

Opis zmeny jeho myslenia a smerovania z tejto kapitoly spolu s opakovaním sa vyskytujúcimi motívmi nikdy nekončiaceho putovania a večného spytovania samého seba, nám poskytujú odpoveď na otázku, prečo sa protagonista vybral na púť a hľadanie seba samého – po traumatizujúcich skúsenostiach, ktoré zažil, nie len že nemôže žiť takým životom, akým žil predtým, ale vedomie vlastnej smrteľnosti ho núti rozmýšľať

<sup>34</sup> Novonarodené dieťa znázorňuje v taoizme ideál prirodzenosti, existencie ničím neporušenej, neskazenej a nepokrivenej. *Tao te t'ing*: 91

V *Daodejingu* nachádzame odkazy na novonarodené dieťa a na návrat do stavu novonarodeného dieťaťa v 28. a 55. kapitole.

Na ideu novorodenca natrafíme aj u Mencia, pre ktorého je vzorom mravného stavu ľudskosti. Zhu Xiho 朱熹 komentár hovorí: „Mysel veľkého muža rozumie všetkým zmenám javov a myseľ dieťaťa je nič než čistá jednoduchosť, oprostena od pretvácky.“ (Legge 2001: 322)

aj nad filosofickými otázkami života ako takého a premýšľať nad spôsobom, ako nové poznanie povahy života do svojho života včleniť a prostredníctvom svojho diela literárne zobrazíť.

## 7.2 Príroda

Ako už bolo v predchádzajúcej kapitole spomenuté, protagonista je najvýraznejšie charakterizovaný svojou potrebou sebavyjadrenia prostredníctvom písania. Práve táto túžba vyjadrovať sa a písať bola jeden z dôvodov, prečo sa vydáva na cestu.

V tejto súvislosti nie je bez zaujímavosti, že táto nutková potreba písať a vyjadrovať sa pomocou jazyka zaniká v okamžikoch, keď je protagonista konfrontovaný s nesmiernou mocou prírody:

„Vpredu, vzadu, všade naokolo, sú uschnuté mŕtve, od vetra a snehu v pase zlomené, obrovské stromy. Ako prechádzam medzi uťatými torzami obrovských kmeňov, núti to moje vnútro zmĺknúť a mučivá túžba vyjadriť sa stráca pred touto gigantickou grandióznosťou slov.“ (Gao 2004: 59)

Protagonista ja sa vydáva do pralesa, aby pocítil oslobodzujúcu krásu a silu prírody a pritom zisťuje, že divoká príroda víťazí nad ľudskou logikou i jazykom. Aj keď má neskrotný podnet vyjadrovať sa pomocou jazyka, tak pri stretnutí s prírodou spoznáva, že divoké lesy mu zatvárajú ústa a jazyk stráca akýkoľvek zmysel. Uvedomuje si tak, že príroda nie je uchopiteľná či postihnuteľná jazykom a úsilie vyjadriť slovami podstatu prírody je márne – jazyk nemôže úplne sprostredkovať prírodu ľudskému chápaniu.

Vykreslenie protagonistovho prežívania a vnímania prírody je dôležitou významovotvornou súčasťou románu *Hora duše*. Gao Xingjianove zaujatie prírodou je zjavné a príroda prestupuje dielo na viacerých rovinách. Príroda je v *Hore duše*

priestorom, v ktorom dochádza ku kritickým momentom, keď rozprávač konfrontovaný s prírodou objavuje sám seba a spoznáva obmedzenosť vyjadrovacích možností jazyka.

Už v druhej kapitole sa Ja chce vybrať na cestu, aby našiel pôvodný, nenarušený a nezničený prales, ktorý chce nájsť v zalesnených oblastiach vnútrozemia a v ďalších kapitolách sa o pralese opakovane zmieňuje. Hľadaním divokých a neobývaných končín je priam posadnutý. Často zmieňuje svoju túžbu takéto pusté a divoké miesto nájsť a často, keď sa na nejakom takomto pustom mieste nachádza, tak ho toto miesto neodolateľne vábi a priťahuje, pričom protagonistu najviac fascinuje sila divokých neobývaných lesov a hôr. Veľmi pôsobivé opisy krajiny, inšpirované stretnutím s prírodou, vypovedajú o zaujatí, ktoré protagonista pociťuje, pričom v niektorých okamžikoch, pod dojmom mocnej sily prírody, ktorá ho obklopuje, pociťuje niekedy aj vlastnú ničotnosť a bezvýznamnosť:

„V okamihu ako keby stuhol vzduch a tie dva čulé šedo biele velekury himalájske s červenými nohami tam akoby nikdy neboli. Zanechali v človeku pocit halucinácie, pred očami už boli len obrovské, absolútne nehybné stromy. To, že v tomto momente tadiaľ prechádzam a aj moja samotná existencia, je prchavé až na hranicu bezvýznamnosti.“ (Gao 2004: 60)

Okrem pociťovania vlastnej ničotnosti v porovnaní s ohromnou silou a mocou prírody je ešte výraznejším prvkom protagonistovej reakcie na prírodu jeho uvedomenie si pominuteľnosti divokej prírody pod nezvratným zásahom zo strany ľudí. Protagonista románu veľmi citlivo vníma ohrozenie prírody a ekologické problémy v situácii keď pôvodné lesy v Číne miznú kvôli túžbe po zisku, ľahostajnosti obyvateľstva, ignorancii úradov a chybnéj politike. Skaza lesov je v románe súčasne dávaná do súvislosti s miznutím pôvodnej kultúry. V diele je takto akcentované téma nesúladu medzi prírodou a ľudstvom.

Podľa Thomasa Morana v 80-tych a 90-tych rokoch 20. storočia nahliadali v Číne na nesúlad medzi prírodou a ľudskou činnosťou so snahou nájsť riešenie v čínskom tradičnom prístupe. Najvýznamnejšiu pozíciu v týchto debatách zaujímala konfuciánska predstava „jednoty Nebies a človeka“ (tianren heyi 天人合一), ktorá zostáva pre Číňanov hlavným meradlom nahliadania na prírodu. Podľa tohto názoru si vytvorili Číňania predstavu harmónie medzi prírodnou krajinou (ziran jingguan 自

然景观) a krajinou vytvorenou človekom (renwen jingguan 人文景观). Pre román *Hora duše* je charakteristické, že v ňom nie sú zmienky a odkazy na konfuciánske nahliadanie „jednoty Nebies a človeka“. Gao Xingjian nie len v *Hore duše*, ale taktiež aj v hre *Divoký muž*, nahliada na prírodu z taoistického pohľadu, ktorý je inšpirovaný textami *Daodejing* 道德经 a *Zhuangzi* 庄子. (Moran: 211-213)

V diele je narážok s odkazmi na taoistický prístup nahliadania na prírodu veľmi veľa. Napríklad na začiatku 8. kapitoly, keď Ja v sprievode botanika natrafi na obrovskú starú metasekvoju s dierou v kmeni, Botanik hovorí:

„Všetko drevo, ktoré mohli speňažiť, už vyťažili. Keby nebola tá diera v strome, tak tento by vyrúbali tiež.“ (Gao 2004: 47)<sup>35</sup>

A o chvíľu neskôr už Botanik cituje časť 25. kapitoly *Daodejing*:

„Človek sa riadi zemou, zem sa riadi nebom, nebo sa riadi cestou, cesta sa riadi prírodou.“ prehovoril nahlas. „Nerob veci, ktoré narušujú prirodzený ráz prírody, nerob veci, ktoré by sa nemali robiť.“ (Gao 2004: 48)

Gao Xingjian tak týmito poznámkami a odkazmi na taoistické nahliadanie na prírodu opäť, tak ako aj ohľadne iných dôležitých motívov a tém v románe, odsunuje a odcudzuje klasický konfuciánsky prístup k týmto otázkam a preferuje prístup taoistický prípadne budhistický.

Opisy prírody v románe sú unikátne pre presnosť popisu, s akým Gao Xingjian prírodu zachycuje. Všimá si ju veľmi pozorne a píše o nej s hlbokými vedomosťami o súčasných ekologických problémoch. Gao Xingjianov rozprávač vo väčšine prípadov nepomenováva rastliny či živočíchy všeobecnými menami, ale presne pomenováva jednotlivé druhy (brečtan, sosna atd.), používajúc vedecký slovník s ornitologickými a botanickými klasifikáciami druhov, čo svedčí o jeho hlbokom záujme o prírodu. Gao

<sup>35</sup> Výrok poukazuje na pasáž z knihy *Zhuangzi*, Vnútné kapitoly, Oddiel I. Slobodné d'aleké túlanie, časť 6. V tejto pasáži majster Hui Shi v rozprave s *Zhuangzi* hovorí o veľkom strome pajasanu, ktorého kmeň je samá vypuklina a žiadny tesár ho nezotne lebo je nepoužiteľný. Majster *Zhuangzi* na to odpovedá, že strom môže byť použitý inak (človek si môže ľahnúť pod ním do tieňa), pričom svoju reč ukončuje slovami: „Sekera mu život neskráti a ani nič iného mu nehrozí, čo by mu tiež hrozilo, keď na ňom nie je nič, čo by sa dalo použiť?“ *Mistr Zhuang. Sebrané spisy*: 59

Xingjian tak v *Hore duše* zaujíma dvojitý prístup k prírode: na strane jednej nahliada na prírodu prizmatom taoizmu a na strane druhej hovorí o prírode slovníkom „západného“ vedeckého prístupu, ktorý odkazuje na význam hlbokej znalosti prírody. Týmto dvojitým prístupom k prírode predstavuje Gao Xingjianova *Hora duše* uvedoméle ekologické povedomie a vhodný jazyk na jeho prezentáciu. (Moran: 214-216)

Vykreslenie prírody v diele je prepojené s ďalším dôležitým motívom, totiž s motívom pocitu slobody. Dá sa povedať, že práve príroda je jedným z dôvodov, prečo sa protagonista vyberá na cestu – v divokých, necivilizovaných končinách nachádza pocit vnútornej slobody, čo je pre neho spolu s potrebou písať ta najdôležitejšia vec, ktorú v živote potrebuje.

Ako to dokladajú pasáže z niekoľkých kapitol, tento tak veľmi hľadaný pocit slobody poskytuje protagonistovi najčastejšie práve pobyt v pustých, neobývaných končinách. S týmto pocitom slobody, ktorý mu príroda poskytuje nás zoznamuje hneď na začiatku 4. kapitoly:

„Prechádzam sa a jemne mrholí. Už dlho som sa neprechádzal za takéhoto hmlistého dažďa. Míňam zdravotné stredisko v Dračej dedine, vyzerá opustená a bez ľudí. V lese je neobyčajne ticho, len odniekiaľ neustále znie zurčanie horského potoka. Už dlho som nezakúsil takúto slobodu, nemusieť myslieť na nič a myšlienky nechať sa túlať.“ (Gao 2004: 23-24)

Niekedy ale protagonista v prírode nenachádza oslobodzujúce uspokojenie a kľud na duši, ale naopak, zmocňuje sa ho nepokoj. Ako vo vysokých horách v provincii Sichuan v kapitole 6:

„Zdá sa, že si začul divoké zvieratá. Toto je pôvodne svet divých zvierat, ale ľudia doňho neustále zasahujú. V tme všade naokolo sa skrýva úzkosť a nepokoj. Táto noc sa zdá byť ešte viac zradná a prebudila pocit, ktorý v tebe vždy bol, že si sliedený, hľadaný a striehnutý. A po starom opäť nemôžeš dosiahnuť ten vytúžený pokoj v duši.“ (Gao 2004: 38)

Z pocitov, ktoré v protagonistovi divoký a ľudoprázdnny les vzbudzuje, je ale najvýraznejší desivá úzkosť.

V desiatej kapitole sa protagonista vydáva na miesto označené na mapách



vedcov, ktorí skúmajú pohyb pánd vo voľnej prírode, kódom 11M 12M. O tomto mieste sa dozvedá na konci 8. kapitoly, keď od Botanika vyzvedá, kde by mohol nájsť pôvodné staré lesy. Botanik ho však varuje, že sa tam nemôže vybrať sám a rozpovie mu historku o dvoch vysokoškolákoch, ktorí sa tam stratili na štyri dni aj napriek tomu, že mali kompas. Ja sa aj napriek tomu, v sprievode jedného vedca, na toto miesto v lesoch vydáva.

Pri chôdzi silne prežíva kontakt s prírodou, ktorá v ňom opäť vyvoláva pocit slobody:

„Zhlboka vdychujem číry lesný vzduch, lapať po vzduchu tu ale nie je žiadna námaha, moje srdce sa očistilo. Vzduch mi preniká až do prstov na nohách, celé telo a myseľ akoby vstúpilo do veľkého kolobehu prírody, získal som nikdy nepoznanú šťastnú bezstarostnosť.“ (Gao 2004: 61)

Následne sa ale v lesoch stráca a sám, bez sprievodu bádateľa, blúdi v temnej a magickej hmle. Vnútorňý zážitok z okolitej divej prírody a pocit bezstarostnosti sa vytráca preč a miesto neho nastupuje pocit desu:

„Vstal som a čakal. Zakričal som, žiadna odpoveď. Zasa som zakričal, no začul som len môj stiesnený trasúci sa hlas, ako sa vzápätí stráca. Neozvala sa ani ozvena. Okamžite sa ma zmocnila hrôza. Táto hrôza postupuje nahor od špičiek nôh, krv sa mi mení na ľad.“ (Gao 2004: 62)

Ja sa snaží upokojiť a rozpomenúť sa na nejaké známe miesta, ktoré zahliadol po ceste, aby sa rovnakou cestou mohol vybrať späť. Ale jediné, čo nachádza, je strom pripomínajúci tvarom harpúnu, ktorý nechce opustiť, lebo všetky ostatné stromy naokolo, zahalené v hustej hmle, mu pripadajú rovnaké. Zostáva na mieste, čaká a dúfa, že ho nájde jeho sprievodca. Spomína si na príbehy, ktoré počul o týchto lesoch, o ľuďoch, ktorí sa tu stratili. Opäť sa ho zmocňuje zdesenie a pripadá si ako ryba napichnutá na harpúnu a cíti, že jediné, čo ho môže zachrániť, je zázrak. Paradoxom je, že protagonista presne vie kde je – nachádza sa 3000 metrov nad morom, v zóne označenej na leteckých mapách ako 11M 12M, ale táto znalosť mu prakticky nie je k ničomu dobrá.

V závere desiatej kapitoly je Ja zanechaný sám s hrôzou stratený v hlbokých

lesoch. Čitateľ sa nedozvie, že či vôbec a ako sa z tých lesov dostal preč. Nasledujúca kapitola s Ja, 12. kapitola, líči, ako bol protagonista diagnostikovaný na rakovinu pľúc a v kapitole 14 sa protagonista opäť nachádza na úplne inom mieste.

Za návrat k motívu zblúdenia, ktorým končí kapitola 10, sa dá považovať až začiatok kapitoly 66. Ty sa tu, bez akýchkoľvek súvislostí s predchádzajúcimi kapitolami, zrazu ocitá sám stratený v pralese. Za zreteľný, avšak nejednoznačný spojovací článok s desiatou kapitolou sa dá považovať skutočnosť, že sa protagonista na začiatku kapitoly nachádza v blízkosti stromu, ktorý mu pripomína vysušenú rybu. Tento strom spočiatku nechce opustiť, lebo sa mu zdá, že je to posledné, na čo si mlhavo spomína. Tým ale akákoľvek ďalšia motivická naviazanosť na 10. kapitolu končí. Vyznenie 66. kapitoly je výrazne metaforické. Ty opúšťa strom a tým aj „jediné puto s ľudským svetom“ (Gao 2004: 418) a vyberá sa smerom do údolia, v ktorom ho vábi hukot temnej rieky Zabudnutia.<sup>36</sup> Jeho počiatkový zmätok ustupuje a namiesto toho ho zaplavuje radosť zo slobody. Namáhavo sa prediera cez porast smerom za zvukmi rieky. Nakoniec sa pohybuje v temnote na brehu Rieky Podsvetia (Minghe 冥河). Počuje ťažké vzdychy – sú to vzdychy žien, ktoré sa v rieke utopili Vie, že sa pohybuje v podsvetí a že keby sa pošmykol, tak sa utopí a bude vzdychať s nimi. Zdá sa ale, že toto pomyslenie ho nedesí:

„Iný význam v tom nie je, tak nemusíš byť nejako zvlášť opatrný, len pokračovať v chôdzi.“ (Gao 1990: 420)

O chvíľu už vidí vodu všade naokolo a pripadá si, že sa nachádza v bezbrehom mori utrpenia (kuhai 苦海). Na konci kapitoly odkryje mach a nachádza pod ním červy žerúce mŕtvolu. Tento pohľad mu nerobí dobre, ale uvedomuje si, že tak skôr či neskôr skončí aj on, čo „naozaj nie je tak pekná vec.“ (Gao 1990: 421)

Kapitola sa opäť končí bez toho, aby sa čitateľ dozvedel, ako sa protagonista z toho strašného miesta dostal.

Obidve, motivicky prepojené kapitoly, sa dajú interpretovať ako metaforické vyjadrenia pocitu človeka, ktorý nahliadol do tváre smrti. Údes protagonistu strateného

<sup>36</sup> Gao Xingjian tu používa výraz 幽冥的忘河 youming de wanghe, pričom výraz 幽冥 môže znamenať temný, tmavý, pochmúrny, ale v budhistickej terminológii to taktiež môže znamenať podsvetie.

uprostred lesa je obrazom zážitku človeka konfrontovaného s vlastnou smrteľnosťou. Stretnutie s divokým pralesom je metaforou stretnutia so smrťou. Protagonistova túžba vyhľadávať pusté hory a lesy je teda obrazom túžby nahliadnuť za hranice vlastného ja a porozumieť tajomstvu konečnosti ľudskej existencie.

Príroda a putovanie prírodou tak v *Hore duše* predstavujú kritické či vypäté momenty protagonistovho putovania, keď si tvárou v tvár večnej prírode zreteľne uvedomuje pomíňajúcu povahu ľudskej existencie. Protagonista v takýchto okamžikoch nie len že objavuje sám seba, ale pri stretnutí s veľkou mocou prírody si súčasne uvedomuje nedostatočnosť jazyka ako prostriedku vyjadrenia a poskytnutia takéhoto poznania.

V románe sú lesy posvätným aj profánnym miestom. Dôležitý bod pre rozprávača v *Hore duše* tvoria lesy v súvislosti so zmätkom a hrôzou prežitých v bludných divých lesoch ako konfrontácia vlastnej smrteľnosti. Rozprávač sa párkrát zmieňuje o splynutí s prírodou, keď sa však nakoniec k prírode a jej sile priblíži natoľko, že pociťuje jej moc, tak je táto skúsenosť desivá. Gao Xingjian nám tak predstavuje dichotómiu akou reagujú ľudia na prírodu – nádheru aj temno pralesov. Na jednej strane poskytuje príroda protagonistovi pocit slobody a na druhej strane pocit desu a snaha pochopiť a splynúť s prírodou tým nesie celkovú tému diela – neustála frustrujúca cesta k hľadaniu sebapoznania a seba porozumenia.

### **7.2.1 Hora duše a Divoký muž**

Na začiatku 57. kapitoly sa rozprávač pri svojom hľadaní pôvodných lesov dostáva do Shennongjia 神农架, oblasti „výskytu“ divokého muža:

„Zo severnej strany Fangxianu vstupujem do Shennongjia. V dnešnej dobe je všeobecne známe, že je to miesto, kde sa vyskytuje divoký muž. Podľa záznamu z *Kroniky Yunyang* z konca dynastie Qing, bolo v lesnej oblasti vo vzdialenosti 800 li odtiaľ na juh a na sever v tom čase počuť „cez deň rev tigrov

a škrekot divokých opíc“, čo dokladá divokosť a neskrotnosť tohoto miesta. Ja tu ale vôbec nie som preto, aby som skúmal divokého muža, ale chcel som sa pozrieť, či tu nájdem pôvodný les.“ (Gao 2004: 342)

Aj keď tu protagonista tvrdí, že nemá záujem o divokého muža, tak sa následne v celej prvej polovici kapitoly o neho zaujíma – na večeri vedie živú diskusiu o divokom mužovi s miestnym pohlavárom, ktorý mu rozpráva o rôznych ľuďoch, ktorí divokého muža videli, ako našli a zdokumentovali jeho stopu, že bola založená Spoločnosť na štúdium divého muža apod. Ku koncu tejto diskusie Ja hovorí:

„Videl som výstavu a myslím, že ju zorganizovala práve Spoločnosť na štúdium divého muža. Videl som aj exponát ukazujúci zväčšenú fotografiu jeho odtlačku nohy. Vydali tiež o divokom mužovi knižku, s rozličnými záznamami o divokom mužovi z historických kníh, až po zahraničné oznamy o Yetim a Veľkonohom mužovi. Bolo v nej aj dosť veľa záznamov očitých svedectiev.“ Naznačujem, že som o tom oboznámený. „V nejakých regionálnych novinách som videl aj fotku odseknutej nohy divokého muža.“ (Gao 2004: 345)

Z toho, že protagonista videl spomínanú výstavu o divokom mužovi a zoznamoval sa s materiálmi o ňom je zrejmé, že má o divokého muža evidentný záujem, aj keď to na začiatku kapitoly popiera.

Okrem rozličných historiek o divokom mužovi, sa Ja v rovnakej kapitole dozvedá, že miestna ťažba dreva v prvej polovici 20. storočia nepresiahla 150 metrov kubických ročne, oblasť bola veľmi riedko osídlená a až do roku 1960 nebol les touto ťažbou poškodený. Potom tu ale bola postavená diaľnica a ťažba bola zvýšená až na pravidelných každoročných 50 tisíc metrov kubických a zvýšenie ťažby prispelo k veľkému nárastu populácie v okolí. Ťažba okrem iného spôsobila to, že v minulosti bol v oblasti veľký výskyt rýb, ale v súčasnosti sa už tunajšie ryby nedajú jesť.

Protagonista sa takýmto vecným spôsobom, v podobe faktov, dozvedá o miestnych problémoch so životným prostredím. Takéto vecné vyjadrenia o ekologických problémoch sú v *Hore duše* veľmi časté. Aj keď tieto holé fakty protagonista nikdy nekomentuje a nevyjadruje svoj názor k nim, tak početnosť výskytov údajov o dopade nešetrného zachádzania s prírodou v rôznych regiónoch

nám ukazuje, že sa o životné prostredie zaujíma.

V tomto veľkom záujme o ekológiu nám protagonista pripomína postavu Ekológa z hry *Divoký muž*. Je nutné ale dodať, že Ekológ je vo veci záujmu o životné prostredie oveľa aktívnejší – uvedomovaním miestneho obyvateľstva a úradníctva sa snaží zabrániť ťaženiu dreva a celkovému ničeniu krehkej oblasti pôvodných lesov.

Podľa Thomasa Morana sú niektoré črty a charakteristiky postavy Ekológa z hry *Divoký muž* totožné s rozprávačom v *Hore duše* a niektoré Ekológove rysy zase pripisuje postave Botanika, ktorého rozprávač stretáva v už spomínanej 8. kapitole. (Moran: 214)

Okrem podobnosti hlavných postáv majú obidve Gao Xingjianove práce, *Divoký muž* aj *Hora duše*, spoločných viacej vecí – upozorňujú na problém odlesňovania, sprostredkujú náhľad na predkonfuciánsku animistickú vieru a majú spoločné aj nahliadanie na prírodu z taoistického pohľadu. V obidvoch dielach sa taktiež prostredníctvom jazyka ukazuje Gao Xingjianova erudovanosť živočíšnej a rastlinnej ríše. (Moran: 211-214)

### 7.3 Spomienky

Spomienky a spomínanie sú neopomenuteľnou významovotvornou súčasťou románu *Hora duše*. Sú súčasťou mnohých kapitol Ja i kapitol Ty, ale v naprostej väčšine prípadov prevládajú v kapitolách s Ty (viz tiež kapitola 6.3 Sebaoslovenie). Spomienky na detstvo sa môžu vynárať len tak, alebo sú vyvolané niečím, čo postava vidí a čo jej pripomenie detské roky. Najčastejšie takéto asociácie vyvolá pohľad na dlažobné kamene, alebo, v niekoľkých prípadoch, na tašky na strechách.

Prvý krát protagonistovi Ty pripomenú dlažobné kamene detstvo na začiatku 3. kapitoly:

„A tak si dorazil do Wuyizhenu, do dlhej úzkej ulice pokrytej dlažobnými kockami. Kráčaš po tejto vydláždenej ulici s vyhlbenou hlbokou brázdou od

tragača a naraz si vstúpil do svojho detstva, akoby si detské roky strávil v takomto malom predpotopnom horskom mestečku.“ (Gao 2004: 17)

Spomienky na detstvo vyvolajú dlažobné kamene, ktoré protagonistovi pripomínajú detské roky a ako po nich behával bosý. Od tejto chvíle sa väčšinou pri akomkoľvek stretnutí s dlažobnými kockami (a strešnými taškami) ponára do spomienok na detstvo a to aj napriek tomu, že si po tejto prvej zmienke ďalej v 3. kapitole uvedomuje, že táto spomienka možno ani nie je skutočná, ale je to len nejaká predstava z detských čias, ktorá sa mu uhniesdila v mysli:

„Medzi taškami na streche je tráva, čerstvá aj uschnutá, biela aj žltozelená, nepatrne sa chveje vo vetre. Koľko rokov už ubehlo od vtedy, čo si videl rásť trávku medzi strešnými taškami? Plieskanie bosých nôh na ceste vydláždenej kameňmi s brázdou od tragača, vybehol si z detstva, vybehol si do prítomnosti. Bosé chodidlá, špinavé bosé chodidlá, ti ťapkajú priamo pred tvojimi očami. To, že či si niekedy vôbec behal na boso, nie je vôbec dôležité, čo potrebuješ, je takáto predstava v tvojom srdci.“ (Gao 2004: 19)

V priebehu románu sa potom protagonista znovu a znovu pri pohľade na vydláždenú ulicu vracia v mysli do spomienok na detstvo.

Spomínanie na detstvo je vo väčšine prípadov tesne prepojené s vykreslením prostredia, v ktorom sa protagonista aktuálne nachádza a ktoré slúži ako akýsi spúšťač spomínania. Príkladom vzájomného prelínania spomienok a scenérie je začiatok kapitoly 13.

„Pred dedinou je horský potôčik preklenutý dlhým úzkym kameňom. Zasa si zahliadol ulicu vydláždenú kameňmi, s vyhlbenou brázdou od tragača, ktorá vedie do dediny. Zasa počuješ ťapot bosých chodidiel na dlažobných kameňoch. Vlhké šľapaje ťa vedú, aby si vstúpil do dediny. Zasa je tu malá ulička, podobá sa tej, ktorú si videl v detstve, tu a tam zostávajú na kameňoch stopy blata. Zrazu si pod štrbinou v dlažobnom kameni objavil prúd horského potôčika, ktorý preteká dedinou.“ (Gao 2004: 74)

Väčšina častých spomienok na detstvo spojených s dlažobnými kameňmi sú podobne krátke. Len málokedy sa protagonista pri takýchto pripomienkach detstva

vyvolaných pohľadom púšťa do nejakého rozsiahlejšieho uceleného spomínania. Takýmto opakovaným prepojením spomienok na detstvo s dlažobnými kameňmi sa dosahuje účinok, že pri akejkol'vek neskoršej zmienke v románe o dlažobných kockách sa čitateľovi ako keby razom navodzuje povedomá atmosféra. A to aj v prípadoch, keď pohľad na dlažobné kamene nie je následne sprevádzaný zmienkou o detstve.

Atmosféra, ktorú navodzujú dlažobné kamene je nostalgickou atmosférou vzdialeného detstva. Je to nostalgia za starými časmi, keď boli ulice pokryté dlažobnými kameňmi s vyhlbenými brázdami od, vtedy častých, jednokolesových vozíkov. V dobe, keď bol protagonista malým chlapcom, boli takéto ulice bežné na mnohých miestach Číny. V súčasnosti sa ale takéto ulice vydláždené kameňmi nachádzajú len na vzdialených a odlúčených miestach, v starých horských dedinách a v malých vzdialených okresných mestečkách. Preto ani nie je dôležité, či niekedy naozaj po takejto ulici behal bosonohý alebo nie. Čo je dôležité, je samotná vydláždená ulica, ktorá, bez ohľadu na to, či po nej ako malý behal bosky alebo nie, bola súčasťou jeho detstva a teraz, keď je dospelý, ju už len málokde vidieť.

Útržkovité spomienky vyjadrené často jedinou vetou sú skôr než skutočným spomínaním evokáciou nálady či pocitu:

„Vždy som smutný, keď vidím krytinové tašky v tvare prekrývajúcich sa rybích šupín, stále mi vyčarujú detské spomienky. Spomenul som si na daždivý deň, pavučina v rohu miestnosti sa chveje vo vetre, lepia sa na ňu kvapky priesvitnej vody. To ma privádza k myšlienke, prečo som sa vlastne narodil. Strešné tašky majú tú moc, že ma robia slabým a podlieham apatii. Je mi do plaču, ale už nie som schopný plakať.“ (Gao 2004: 82)

„Pri vstupovaní do vnútra si uvedomíš, že hocikam ideš, tak nachádzaš pozostatky detstva. Rybníčky s plávajúcimi drievkami, vinárne v mestečkách, okná na poschodiach týčiace sa nad ulicou, klenuté drevené mosty, kryté loďky plávajúce pod nimi, kamenné schodíky pri zadných vchodoch vedúce k rieke, vyschnutá stará studňa: všetky sú spojené so spomienkami na detské roky a vyvolávajú nepotlačiteľný smútok a nezáleží na tom, či si v skutočnosti na týchto miestach ako dieťa pobýval. ...“ (Gao 1990: 333)

Okrem krátkych zaspomínaní vyvolaných pohľadom na dlažobné kocky alebo strešné tašky, ktoré v ňom vyvolávajú nostalgiu a smútok, sa protagonistovi v myslí vynárajú aj viac alebo menej ucelenejšie dojmy a príhody z detstva. Často v nich spomína na niektorého člena svojej rodiny.

V 17. kapitole protagonista Ty počuje krik detí na ryžových poliach a v tom momente sa už ocitá vo svojom vnútornom svete spomienok, pričom i tu sa stretávame s motívom dlažobných kameňov:

„Počuješ ťapot bosých nôh na dlažobných kockách. Dieťa pri rybníčku využíva babičkin rám na vyšívanie ako vojnovú loď. Pri výkriku starej mamy sa otáča a uteká, pleskot jeho bosých nôh sa rozlieha na dlažobných kameňoch. A zasa raz vidíš jej chrbát, jej jednoduchý dlhý vrkoč v malej uličke. ...

V okamžiku sa tvoje detské spomienky stávajú jasné a živé. Burákanie bombardujúcich lietadiel, potom sa čierne krídla mihnú a odlietajú. Si schúlený v matkinom náruči, pod horkým datľovníkom, trnie na vetvách jej roztrhale bavlnený kabát, ukazujúc tak jej kypré ramená. Potom je tu tvoja kojná. Nesie ťa na rukách, máš rád keď ťa objíma, má veľké mäkké poprsie. Sype soľ na chrupkavé zlatkavé lahodné ryžové *guoba* pre teba. Rád tráviš čas v jej kuchyni. V tme svietia lesklé červené oči, je to pár tvojich bielych králikov. Jedného z nich roztrhala v klietke lasica a druhý zmizol. Neskôr si ho našiel na záchode na zadnom dvore, v kanvici na moč, celý kožuch mal špinavý. Na dvorčeku na hromade polámaných dlaždíc a tehál rastie strom, na dlaždicach vyrastá mach. ...“  
(Gao 2004: 103-104)

Spomienky na takéto rôzne príbehy a zážitky z detstva sa vynárajú v priebehu celého románu, ale je ich omnoho menej ako hore uvedených krátkych reminiscencií:

Kapitola 3 – protagonista spomína na to, ako po škole zvykol čítať knižky s príbehmi o líščích čarodejnicích, zdali sa mu záhadné a fascinujúce.

Kapitola 32 – protagonista spomína na to, ako ho babička zobrala k vykladačovi osudu s dlhými nechtami, ktorými hlasno klopkal a to ho desilo.

Kapitola 35 – v čase večere babička s krikom privolávala protagonistu. Jej hlas mu vždy znel, ako keby sa s niekým škriepila a vskutku mala často kvôli svojej prudkej povahe hádky s jeho mamou.

Kapitola 49 – protagonista posedával v dome a videl starca a dievča



v kvetovanom kabátiku ako miera k tmavej hore.

Kapitola 75 – protagonista spomína na svojho bohémskeho strýka, ktorý umrel, keď bol ešte mladý.

Zvláštne postavenie majú, vzhľadom k prítomnosti spomienok, 53. a 54. kapitola románu – spomienkam je venovaná polovica 53. kapitoly a celá 54. kapitola.

Na začiatku 53. kapitoly sa Ja nachádza v Jianglingu 江陵 a vo veľkej horúčave sa vyberá na pozostatky starého mesta z doby Troch kráľovstiev, do Jingzhou 荊州. Celá polovica kapitoly je ale vyhradená spomínaniu na členov protagonistovej rodiny, predovšetkým spomínaniu na ich odchody zo sveta: matka sa utopila na farme za nápravu myslenia; matkin mladší brat sa tiež utopil – pri plávaní v jazere; jeho ďalší strýko (matkin starší brat) zomrel taktiež mladý, na prechladnutie; stará mama prežila všetky svoje deti a zomrela krátko po jeho mame v domove pre osamelých starých ľudí. O smrti svojej babičky sa protagonista dozvedel od tety, ktorá už taktiež umrela. Protagonista si uvedomuje, že v podstate všetci jeho príbuzní sú mŕtvy. Rozhodne sa, že pôjde nájsť miesto posledného odpočinku svojej babičky. Dáva to do súvislostí so svojou cestou za historickými náleziskami:

„Nie som Miao, potomok ľudí z Chu, avšak ignoroval som horúčavu a aby som si pripomenul históriu, tak som šiel a navštívil staré hlavné mesto kráľov z Chu. Preto nie je dôvod, aby som nevyhľadal miesto, kde je moja babička, ktorá ma ťahajúc za ruku vzala na chrámový trh pri Nebeskom Paláci, aby mi kúpila vlčka.“ (Gao 2004: 320)

Na konci kapitoly nachádza domov pre odpočinok starých ľudí a tam úradníka v kancelárii, ktorého sa pýta na svoju starú mamu. Dozvedá sa, že všetci, ktorí v domove zomrú, sú spopolnení. Na otázku, či existuje nejaký spoločný hrob pre ich popol, nedostáva žiadnu odpoveď. Kapitolu ukončuje protagonistov odchod:

„Odchádzam z domova (dôchodcov), nasadám na bicykel a premýšľam pre seba, že aj keby tu nejaké spoločné pohrebisko bolo, tak sa aj tak v budúcnosti určite nestane archeologicky cenné. Predsa som len nakoniec svoju mŕtvu starú mamu, ktorá mi kedysi kúpila vlčka, navštívil.“ (Gao 2004: 324)

Vo chvíli, keď protagonista dáva do vzájomného vzťahu miesto posledného odpočinku člena svojej rodiny a archeologické nálezisko, sa jeho hľadanie kultúrnych koreňov národa súčasne stáva aj hľadaním „rodinných“ či osobných koreňov. V nadchádzajúcej, 54. kapitole, protagonista uvažuje o dôležitosti hľadania svojich rodinných koreňov, o dôležitosti hľadania svojho detstva a o dôležitosti spomienok vôbec.

Tieto témy sú otvorené hneď na začiatku kapitoly:

„Stále hľadáš svoje detstvo, už sa to naozaj stalo mániou. Obyčajné miesta, na ktorých si trávil svoje detstvo, všetky ich chceš nájsť. Všetky domy, dvory a ulice v твоjich spomienkach.“ (Gao 2004: 325)

Protagonista následne spomína na rôzne domy, v ktorých kedysi býval a rôzne drobné udalosti, ktoré sa mu v nich prihodili. Keď však tieto miesta znovu navštevuje, tak nič nenachádza. Žiadny z domov, v ktorých za detstva býval a na ktoré pred chvíľou spomínal – osamotený malý dom; dom s nádvorím, veľkými čiernymi dverami a štrkovou cestou; iný dom s okrúhlou bránou a žltými chryzantémami; dom so záhradou – nič z toho už nenachádza. Namiesto toho sú všade asfaltové cesty a skladiská. Keď sa však potom ako omámený túla z mesta do mesta a okresu do okresu, tak v niektorých malých uličkách (na ktoré, ako sám hovorí, mestskí projektanti zabudli), stále nachádza staré domy s otvorenými dverami do dvorov. V tých chvíľach sa zastavuje, nemôže si pomôcť a nahliada do vnútra:

„Je to, ako keby si vkročil a vstúpil dnu, tak sa navrátiš späť do detstva a tie nejasné spomienky všetky ožijú.“

Vstúpiš a objavíš, že na všetkých miestach je možné vidieť stopy твоеho detstva.“ (Gao 2004: 327)

Protagonista si rozličné miesta (rybníky, jedálne v malých mestách, okná do ulice, kamenné klenuté mosty, tangské pohrebné miesta... ) spája so svojim detstvom, bez ohľadu na to, či na daných miestach skutočne niekedy bol alebo nie. Privádza ho to k úvahám, či sú to spomienky z predošlého života, či útočisko jeho budúceho života a čo to spomienky vlastne sú:

„Aké sú vlastne spomienky na detstvo? A ako môžu byť potvrdené? Je lepšie ich len uchovať v tvojom vlastnom srdci, prečo by si ich musel potvrdzovať?

Zrazu pochopíš, že tvoje márne hľadané detstvo v skutočnosti neleží na definitívnom mieste. A takzvané rodné miesto, nie je to s ním tiež tak?“ (Gao 2004: 328)

Následne si protagonista uvedomuje, že aj keď bol narodený a väčšinu života vyrastal vo veľkých mestách, tak veľkomesto nepokladá za svoje rodisko. Túžbu za domovom a nostalgiu v ňom vyvolávajú domy so škridlami v malých horských mestečkách, ktoré sa pre neho stali rodiskom jeho snov. Posadnutosť protagonistu spomienkami a ich súvislosť s hľadaním svojich osobných rodinných koreňov sa v tejto kapitole zviditeľňuje. Hľadá miesta, ktoré mu tie spomienky navodzujú – spätne by sa dalo povedať, že aj na jeho predošlej ceste časté návštevy mestečiek a dedín, v ktorých ešte jestvujú staré uličky pokryté dlažobnými kameňmi a domy s taškovými strechami, boli podvedome vedené jeho obľubou týchto miest práve preto, lebo mu navodzujú spomienky na detstvo.

54. kapitola je zakončená slovami:

„Mal by si vedieť, že na tomto svete je málo toho, čo by si mal požadovať. Nie je potrebné byť tak nenásytný, všetko, čo môžeš dosiahnuť, sú nakoniec spomienky. Nepretržité, neurčité, ako snové spomienky, ktoré sa navyše vôbec nedajú jazykom privolať. Keď ich chceš vyličiť, tak ti zostanú iba uspokojivé vety, zvyšok presiaty štruktúrou jazyka.“ (Gao 2004: 329)

Táto poznámka o jazyku nám poukazuje na to, že si protagonista, podobne ako to bolo pri stretnutí s prírodou, uvedomuje, že jazyk je len málo uspokojivý nástroj na zachytenie spomienok, ktoré patria k tomu najcennejšiemu, čo človek na tomto svete má. Najvnútornejšie a najautentickejšie zážitky sa nedajú uchopiť ani vyjadriť prostredníctvom jazyka, čím Gao Xingjian poukazuje na tradičné čínske pojetie obmedzenosti jazyka k uchopeniu sveta.<sup>37</sup>

<sup>37</sup> V čínskej filozofii je vesmír pojmávaný ako dynamická rovnováha protichodných síl a neexistuje v ňom nič stáleho a nemenného. Relatívnosť javov a vlastností vedie vo svojom dôsledku k ich neuchopiteľnosti a hlavne taoisti zdôrazňovali, že skutočnosť je tak bohatá a premenlivá, že na jej vyjadrenie žiadne slová nestačia. (Lomová 1999: 28)

## 8. *Hora duše z pohľadu Putovania na západ a Putovania starého chromca*

V predchádzajúcich kapitolách sme sa zblízka pozreli na niektoré dominantné témy románu *Hora duše*, ktoré sú dôležité pre interpretáciu diela. V tejto kapitole sa stručne pozrieme na protagonistovo putovanie za *Horou duše* z iného uhla pohľadu – z uhla pohľadu tradičného čínskeho románu vo svetle dvoch iných putovaní – jedného z prvých veľkých čínskych románov *Putovanie na západ* (Xiyouji 西游记)<sup>38</sup> a posledného tradičného románu *Putovanie starého chromca* (Laocanyouji 老残游记).<sup>39</sup> Na základe týchto diel chceme sledovať paralely a rozdiely v naratívnych štruktúrach v románoch o putovaní z troch rozdielnych období. Tri romány zároveň predstavujú určité míľniky v dejinách čínskej literatúry – tradičný román, román na prelome starej a modernej literatúry a modernistický román.

Opäť sa pozrieme na niektoré dominantné témy, o ktorých sme hovorili v predchádzajúcich kapitolách a na niektoré nové významy, ktoré nie sú tak markantné ako nami už rozobrané motívy (cesta a hľadanie, príroda, spomienky), ale sú taktiež, v rámci Gao Xingjianovho diela, význačné. Na tieto významy sa pozrieme z pohľadu ich výskytu v oboch románoch o putovaní a pozrieme sa taktiež na spôsob, ako sú tieto motívy v *Hore duše* distribuované v rámci jednotlivých kapitol. Vynoria sa nám tak nové možnosti nahliadania na román *Hora duše* a na interpretáciu motívov s ktorými Gao Xingjian pracuje.

---

<sup>38</sup> Román o putovaní legendárneho mnícha Xuanzanga 玄奘 (602? – 664) do Indie s cieľom priniesť posvätné budhistické sútry. Na putovaní ho sprevádzajú traja učeníci, ktorí ho zároveň ochraňujú pred nástrahami číhajúcimi na púti. Dielo je pripisované mingskému autorovi Wu Cheng'en 吴承恩 (cca 1500 – 1582), ale niektoré časti a príbehy románu sú staršieho dáta a pochádzajú z ľudových príbehov.

<sup>39</sup> Autor Liu E 刘鹗 (1857 – 1909) v románe ukazuje prostredníctvom vykreslenia putovania hlavného hrdinu (lekára, ktorý cestuje po Číne) nepravosť, pokrytectvo, úplatkárstvo a neschopnosť starého spoločenského zriadenia a úradníctva.

## Štruktúra románov

V súvislosti s oboma románmi sa najprv zblízka pozrieme na prvú a poslednú kapitolu *Hory duše* z pohľadu čínskej symboliky čísiel a z pohľadu dôležitosti týchto kapitol v čínskom tradičnom románe.

Andrew Plaks si pri svojom rozoberaní *Putovania na západ* všimol súvzťažnosť určitých kapitol s ohľadom na opakovanie motívov na rôznych pozíciách v románe, pričom sa zamerával na rozličné numerologické koncepty v rámci číslovania kapitol. (Plaks: 204-206)

Nevieme, či sa Gao Xingjian pri písaní *Hory duše* držal nejakej určitej numerologickej schémy, ale je isté, že opakovanie motívov v určitých kapitolách je v románe prítomné, aj keď my sme v tom nenašli systém. Za symbolický ale môžeme považovať v *Hore duše* celkový počet kapitol.<sup>40</sup>

Plaks pri analýze románu *Putovanie na západ*, okrem iných numerologických systémov, poukazuje na dôležitosť čísla 9 v alegorickej schéme románu a za zavŕšenie výpravy a hľadania, za akési symbolické dovŕšenie konca, považuje „dosiahnutie (konca) deviatich deviatok“ (jiujiu kongwan 九九功完), to znamená kapitolu 81, aj keď celkový počet kapitol románu je 100. (Plaks: 204)<sup>41</sup>

81. kapitola má v rámci *Hory duše* úplne iný charakter ako ostatné kapitoly a to aj v prípade, že sa na ňu nepozeralme z významu pohľadu symboliky čísla 81.

Vo všetkých kapitolách románu, počínajúc kapitolou prvou, môžeme sledovať protagonistu naplneného veľkou aktivitou fyzickou (v podobe vytrvalého putovania) a psychickou (v podobe premýšľania, pochybností a hlavne neustále prítomného rozhovoru so sebou samým). Vo všetkých kapitolách románu protagonista usilovne cestuje, premýšľa, nad niečím uvažuje, niečo hľadá a rozpráva sa sám so sebou. V poslednej 81. kapitole vidíme, oproti vzruchu ostatných kapitol, zmenu v podobe výrazného ukludnenia, upokojenia a pohasnutia predchádzajúceho úporného hľadania, cestovania a premýšľania. Už na začiatku 81. kapitoly je protagonista veľmi pasívny – sedí v izbe a pozerá sa z okna, za ktorým padá sneh. Cez okno vidí malú zelenú žabu. A táto žaba je Boh a Boh k nemu hovorí a Ja mu nerozumie, lebo Boh hovorí jazykom,

<sup>40</sup> Nie je bez zaujímavosti, že *Daodejing* má taktiež práve 81 kapitol.

<sup>41</sup> V prípade čísla 81 v súvislosti s románom *Putovanie na západ* je ale, podľa našej mienky, názornejší počet prekážok, ktoré musia pútnici na svojej ceste prekonať – je ich presne 81.

ktorý nie je ľudom zrozumiteľný, ale protagonistovi to pripadá prirodzené a nevadí mu, že žabe nerozumie. V záverečnej kapitole sa tým rozprávač taktiež ocitá po prvýkrát v situácii, keď sa nerozpráva sám so sebou, ale prehovára na neho niekto iný – Boh v podobe žaby. A po prvý krát sa nepýta, nepochybuje a nehľadá odpovede. V celej krátkej kapitole položí Bohu jedinú otázku a odpoveďou na túto otázku je ticho:

„Tak čo je ešte možné nájsť? Pýtam sa ho.

Všade naokolo je pozoruhodne ticho, sneh bezzvučne padá. Som trochu udivený týmto pokojom. V Nebi je takto ticho.“ (Gao 2004: 505)

A následne pokračuje (čím je román ukončený):

„A nie je ani radosť. Radosť je spojená s úzkosťou.

Len padá sneh.

Neviem, kde práve som, neviem, odkiaľ prišiel tento kúsok Neba.

Obzerám sa naokolo.

Neviem, či ničomu nerozumiem, myslím si, že rozumiem všetkému.

Veci sa odohrávajú za mnou a stále tu je nevysvetliteľné oko (žaby – Boha), tak sa môžem len tváriť, že rozumiem.

Tvárim sa, že rozumiem a stále nerozumiem.

Ja naozaj nič nechápem, ničomu nerozumiem.

Je to tak.“ (Gao 2004: 506)

Ja sa, na rozdiel od predchádzajúcich kapitol, nesnaží porozumieť, nesnaží sa o tom rozmýšľať, nehľadá otázky a odpovede na ne, je zmierený s tým, že ničomu nerozumie a možno tým rozumie všetkému. Je zmierený sám so sebou. Koniec cesty, koniec hľadania.

V tejto poslednej, 81. kapitole, tak vidíme koniec skutočný aj symbolický – kľud, ticho, sneh (zima ako symbol konca) a po prvý a posledný krát aj transcendentu – protagonista stretáva Boha, ktorý k nemu hovorí (aj keď v podobe maličkaj mlčiacej žaby, čo mu, mimochodom, vôbec nepripadá zvláštne).

To, že už nič nehľadá, na nič sa nepýta, o ničom nepochybuje síce nemusí nutne znamenať, že už našiel to, čo hľadal, ale môže to znamenať jeho zmierenie s tým,

že to nenašiel. Rozprávač sa takto v 81. kapitole symbolicky dostal na koniec svojej púti a hľadania.

V 1. kapitole protagonista cestuje a nachádza sa v malom horskom mestečku plnom ľudí a hluku a 81. kapitola sa tak stáva opakom, protipólom kapitoly prvej, v ktorej sa protagonista vydáva na začiatok svojej cesty. Táto výstavba nám pripomína významnosť prepojenia začiatočných a konečných častí tradičného čínskeho románu.

Pre tradičné čínske romány má okrem dôležitosti prepojenia začiatku a konca románu mimoriadnu dôležitosť 1. kapitola:

„Kapitola jedna má mimoriadne postavenie voči zvyšku románu, pretože prvá kapitola je miniatúrnym modelom všetkých základných princípov a spojitostí ďalej spracovaných v texte románu a zárodok všetkých ďalších spojitostí v románovej štruktúre.“ (Doleželová-Velingerová: 146)

V prípade románu *Hora duše* nám nepripadá, že by 1. kapitola v rámci celku diela vystupovala s takou signifikanciou, že by sa na prvý pohľad dala vyčleniť z toku po nej nasledujúcich kapitol a hneď nám ozrejmla spojitosti a motívy románu. Aj napriek tomu v nej ale skutočne nachádzame dôležité motívy charakteristické a výrazné v celom románe – spomienky, prírodu a hlavne motív cesty a hľadania (začína sa tu protagonistova púť za hľadaním Hory duše).

V *Putovaní starého chromca*, ktorý má dve časti, sú mimoriadne dôležité prvé kapitoly – predslovy k týmto častiam. Tieto predslovy sú akési úvodné, vysvetľujúce kapitoly, ktoré nám poskytujú kľúč k autorovým umeleckým zámerom a k charakteru románu.

V prípade Gao Xingjianovej *Hory duše* nie je 1. kapitola tá, ktorá nám poskytne ten náhľad, ako sa na román pozeráť, ale v románe sú kapitoly, ktoré sú akoby náhodne roztrúsené a ktoré nám tento náhľad poskytnú – sú to kapitoly, ktoré sú vložené do naratívu, akési „vysvetľujúce“ a objasňujúce kapitoly, ktoré nám poskytujú „návody“ ako sa máme na román pozeráť a ako ho máme čítať. Už okrem skôr spomínanej 52. kapitoly (v ktorej je nám objasnené striedanie a zámena protagonistov Ja, Ty, On, Ona), je to ďalej kapitola 58 (v nej je na pozadí starých bájí o zrodení sveta vedený monológ o jazyku a jeho limitoch), kapitola 62 (protagonista stratí kľúč vo svojej izbe plnej kníh a nemôže ho nájsť, odchádza preč a keď sa vráti, tak vo dverách

do izby ten kľúč vidí, ale ako náhle vstúpi do izby, tak ho zasa nemôže nájsť) a 72. kapitola, v ktorej prebieha diskusia o románe, ako literárnej forme, o rôznych druhoch románu a hlavne o tom či tento román (*Hora duše*) vlastne románom skutočne je.<sup>42</sup>

S *Putovaním starého chromca* má *Hora duše*, okrem týchto vysvetľujúcich kapitol, ďalšiu spoločnú charakteristiku: dve odlišné zamerania. V *Putovaní starého chromca* môžeme vypožorovať jedno zameranie na svet reálny a druhé na svet myslený (svet ideálny). Podobný rys pozorujeme aj v *Hore duše*: zameranie na vonkajší svet v kapitolách s Ja a zameranie na vnútorný svet v kapitolách s Ty, s tým rozdielom, že zmena pohľadu je v *Hore duše* spätá s jednotlivými kapitolami a nie s časťami románu, ako je tomu v prípade *Putovania starého chromca*.

### **Téma putovania**

Podobnosť *Hory duše* s *Putovaním starého chromca* nachádzame aj na rovine tematickej: je to samotné téma putovania po Číne. V oboch dielach nachádzame návštevu známych aj menej známych miest (opäť predstavujúce reálny svet) a sny (*Putovanie starého chromca*), či predstavy a imaginácie (*Hora duše*).

Téma putovania po Číne je samozrejme prítomná aj v putovaní prvom – v *Putovaní na západ*. V *Putovaní na západ* sa pútnici vyberajú do Indie za posvätnými budhistickými písmami a v *Hore duše* sa protagonista Ty vyberá na púť za Horou duše.

Ohľadne miest, ktoré pútnici v *Putovaní na západ* navštevujú Plaks konštatuje:

„Aj keď cesta zdanlivo vedie cez rozsiahly pás územia, tak je kraj, cez ktorý pútnici prechádzajú, postrehnuteľne opakovaný, z dookola striedaním hôr, jaskýň a hlbokých jazier. Dokonca aj mestá majú v sebe určitú jednotvárnosť, s vyplývajúcim zmyslom pre cirkulárnosť v dráhe putovania.“ (Plaks: 217)

---

<sup>42</sup> Čo sa týka „vložených“, vysvetľujúcich kapitol, tak Plaks takéto kapitoly nachádza aj v *Putovaní na západ*, v ktorom sú, podľa Plaksa, výrazné kapitoly silne nesúce alegorický význam. Tieto „nezávislé“ (self-contained) kapitoly podľa neho často korešpondujú s číslami kapitol, ktoré sú mocninou iného čísla: 9, 36, 49 a 64, aj keď pripúšťa, že tento matematický numerologický vzor nie je vždy úplne dodržaný. (Plaks: 206, 208)



V *Hore duše* protagonista taktiež putuje rozsiahlym územím a prítom všetky miesta, ktoré navštevuje sú si vzájomne podobné. V prípade odlahlých horských území a rezervácií je to samozrejme pochopiteľné, lebo takéto odlahlé miesta vyhľadáva zámerne. Aj tak je ale pozoruhodné, že tieto miesta – hory, jaskyne (protagonista sa na svojom putovaní do niekoľkých jaskýň skutočne dostane) a jazerá – sú veľmi podobné miestam (nie v geografickom zmysle), ktorými prechádzajú pútnici v *Putovaní na západ*. Plaksom konštatovaná neodlišiteľnosť miest, ktoré pútnici navštevujú je v *Hore duše* tiež veľmi výrazná – vo všetkých tých mnohých mestečkách a dedinách, ktorými protagonista prechádza, nám skoro všade rozprávač poskytne rovnaký obraz: dlažobné kamene a strešné tašky, čím na nás v dôsledku toho všetky tieto miesta pôsobia rovnakým dojmom.

Najdôležitejšie v prípade *Putovania na západ*, rovnako ako v prípade *Hore duše*, ale nie je samotné fyzické putovanie, ale púť duchovná.

Podľa Li Xia je Tripitakova cesta do Indie vnútorná púť. Je to cesta prekonávania bolesti a ťažkostí, pričom hlavný zámer nie je v samotnom získaní posvätných textov, ale v sebazdokonaľovaní, ktoré táto púť prináša. Cesta v *Putovaní na západ* sa tak stáva „alegorickou púťou života smerom k vyššiemu stupňu vedomia a sebarealizácie ako konečného cieľa“. (Li 2001: 257)

Ako už vieme, v románe *Hora duše* cesta za Horou duše nepredstavuje cestu na reálne existujúce miesto, ale cestu za hľadaním vlastnej duše a v *Putovaní na západ* sa, rovnako ako v *Hore duše*, na cestu pútnikov treba pozeráť ako na vnútornú cestu mysle. Plaks zhodne tvrdí, že pútnici v *Putovaní na západ* sú na púti za hľadaním svojej duše. Na obhajobu tohto náhľadu poukazuje Plaks práve na samotnú Horu duše:

„Tak, napríklad Svätá Hora,<sup>43</sup> ku ktorej neskôr pútnici smerujú svoje kroky, je nepriamo stotožnená v úplne prvej kapitole s mysl'ou, v malom anagrame z Polmesačnej jaskyne s tromi hviezdami (Hsieh-yueh san-hsing tung 斜月三星洞). Omnoho neskôr, ako prichádzajú takmer na dosah konca cesty v kapitole 85, je im povedané, že „Svätá Hora je nikde inde než v tvojej mysl'i“ (Ling-shan chih tsai ju hsin-t'ou 灵山只在汝心头).“ (Plaks: 244)

<sup>43</sup> Plaks na preklad 灵山 používa výraz Svätá hora (Holy Mountain) tam, kde my používame výraz Hora duše. Oboje významy sú možné. Poznámka nie je súčasťou citovaného textu.

Okrem tohto výrazného tematického zamerania cesty za Horou duše ako cesty za vlastnou dušou či myslou, je podobnosť románov *Hory duše* a *Putovania na západ* ešte v jednom dôležitom prvku: podľa interpretácie Andrewa Plaksa všetci štyria pútnici predstavujú jednu postavu a všetci sú aspektmi jedného subjektu a tvoria dohromady univerzálny ľudský subjekt:

„Veľa alegorických označení nás privádza k chápaniu, že Majster a jeho štyria žiaci dohromady predstavujú jedinu bytosť. Fakt, že každý zo žiakov a dokonca aj Majster sám sú zvyčajne odlišení ako oddelené elementy, to nevyvracia; len to zdôrazňuje hľadisko, že jeho je zoskupená identita na ktorej sa oni všetci podieľajú. Text je úplne jasný v tomto bode, odkazujúc na skupinu pútnikov ako na „jedno telo“ (i-t'i 一体) v mnohých pasážach.“ (Plaks: 267)

Taktiež protagonisti románu *Hora duše* (ako sme už vysvetlili v kapitole o Ja a Ty) sú „jedným telom“, jedným subjektom, ktorý je zobrazený z iného uhľa pohľadu pomocou protagonistov Ja, Ty a On.

### **Motív druhého brehu**

Okrem tematickej roviny vidíme podobnosť *Hory duše* a *Putovania na západ* aj na rovine motivickej a to v motíve prekročenia rieky, vody, na „druhý breh“, ktorý je v *Putovaní na západ* veľmi výrazný a opakovane sa v románe vyskytuje. Vzhľadom na to, že román je plný budhistických konotácií, to nie je prekvapujúce:

„Použitie niektorých základných obrazov Mahayánovskej spásy tak, ako to je diktované predchádzajúcou tradíciou, by nemalo byť jedinečné v sto kapitolovom románe – a skutočne, tieto znázornenia sú zobrazené aj v skorších verziách príbehu. Podľa toho brané, symbol periodického vyvolania konceptu „prechodu cez“ na „druhý breh“ vykúpenia (tu 渡, teng pi-an 登彼岸), môže byť videný ako nevyhnutná časť príbehu o ceste za hľadaním.“ (Plaks: 229)

Tento motív druhého brehu, aj keď poskromne, nájdeme aj v románe *Hora duše*. Väčšinou je ale poznámka „stratená“ v texte a nie je ďalej rozvinutá. Napríklad v 19. kapitole v rozhovore Ty a Ona:

„Mám strach. (Ona) hovorí.  
Čoho sa bojíš? Pýtaš sa.  
Nebojím sa ničoho, chcem len povedať, že sa bojím.  
Dieťa,  
Druhý breh,  
Čo to hovoríš?  
Nerozumieš,  
Miluješ ma?  
Neviem,  
Nenávidíš ma?  
Neviem,“ (Gao 2004: 115)

Motív druhého brehu je ale veľmi výrazný v krátkej 76. kapitole, v ktorej sa On pýta starca na „umiestnenie“ Hory duše – Lingshan. V ich debate síce nepadne výraz „druhý breh“ 彼岸, ale bavia sa o druhom brehu ako o „tamtej strane rieky“ he nabian 河那边. Starec sa pýta, odkiaľ prišiel, On odpovedá, že z Wuyizhenu a starec hovorí, že Lingshan je na druhej strane rieky. Rozhovor pokračuje:

„(On) hovorí, že sa práve vrátil z tamtej strany rieky, že by šiel nesprávnou cestou? Starec zdvihol obočie a hovorí:

Cesta je určite správna, cestovateľ je nesprávny.“

„Pane, to, čo hovoríte je úplná pravda.“ Ale to, na čo sa pýtal je, či je Hora duše na tejto strane rieky?

„Hovoril som, že je na tamtej strane rieky, tak je na tamtej strane rieky.“ Starec je podráždený.

On hovorí, že už prešiel z tamtej strany na túto stranu rieky.

„Čím ďalej ideš, tým sa viacej vzdáľuješ.“ Trvá pevne starec.

„Tak sa musím ešte vrátiť? Pýta sa a nezadržateľne hovorí sám pre seba.

„Naozaj nerozumiem.“

„Povedal som to už dosť zrozumiteľne.“ Hovorí starec ľadovo.“ (Gao 2004: 478)

Rozhovor pokračuje ďalej v tomto duchu, až nakoniec starec odchádza preč a On ostáva zmätený ohľadne tejto a tamtej strany rieky, ktoré ukončí krátkym zamyslením:

„Naozaj sa nemôže rozhodnúť, len si spomenul na porekadlo staré tisíc rokov: „Bytie je návrat, nebytie je návrat, nebuď na brehu rieky ofukovaný studeným vetrom.“ (Gao 2004: 479)

Aj keď v celom dialógu nepadne výraz druhý breh 彼岸, tak je zrejmé, že sa bavia o druhom brehu a o prekročení na ten druhý breh. Hlavne sa z ich dialógu ale dozvedáme, že protagonistom hľadaná Hora duše sa na tom druhom brehu nachádza a aj keď tam už protagonista bol, tak ju nemohol nájsť.

Romány *Putovanie na západ*, *Putovanie starého chromca* a *Hora duše* zdieľajú spoločnú hlavnú tému – tému putovania po Číne, ktoré ale nepredstavuje len samotné fyzické putovanie, ale hlavne putovanie duševné. Okrem tejto výraznej tematickej podobnosti nachádzame podobnosť v niektorých základných štrukturálnych prvkoch a v prípade *Putovania na západ* aj prvkov motivických. Dokazuje nám to, že Gao Xingjian bol pri písaní románu *Hora duše* ovplyvnený obidvoma (a možno aj nejakými inými) tradičnými čínskymi románmi.

## 9. Záver

Gao Xingjianove teoretické názory opakovane prezentované v mnohých prednáškach a statiach vyzdvihujú najmä potrebu slobody pre spisovateľa k vyjadreniu svojich myšlienok, nápadov a úvah. Táto sloboda zahŕňa slobodu nie len ako politickú nezávislosť potrebnú na slobodné publikovanie diel bez strachu z možných následkov, ale i slobodu vnútornú, ktorú Gao definoval hlavne v zbierke statí, esejov a úvah *Bez izmov*. Tieto myšlienky, ktorými sa Gao Xingjian zaoberal ešte pred odchodom do exilu do Francúzska v roku 1987, ho sprevádzali aj pri písaní románu *Hora duše*.

Svojim románom *Hora duše* sa Gao Xingjian prihlásil k vlastnému, na svoju dobu novátorskému pojatiu literárnej tvorby, tak ako ho načrtol v *Úvode do postupov moderného románu*, v ktorom presadzuje názor, že román nemusí byť postavený na základe lineárnej zápletky. Základ diela tvorí spisovateľovo vnímanie a porozumenie života, ktoré môže prezentovať prostredníctvom zobrazenia vnútorného sveta subjektu, čím môže spisovateľ i čitateľ lepšie porozumieť životu i sebe samému. Ďalej v *Úvode do postupov moderného románu* prezentoval tézu, podľa ktorej sa môže naratívny zorný uhol posúvať medzi prvou, druhou i treťou osobou a súčasne vyzdvihol prúd vedomia ako vhodný postup na predvedenie vnútorného sveta postáv. Gao Xingjian argumentuje, že pre ďalší vývoj románu je dôležité do neho zahrnúť iné literárne žánre a formy umenia. Sám sa, teoreticky v *Úvode do postupov moderného románu* a prakticky v románe *Hore duše*, zaoberá hlavne technikami prepožičanými z filmu a to najmä technikou filmového strihu.

Gao Xingjianova divadelná tvorba praktická i teoretická nám ukazuje, že aj keď je Gao Xingjian nespochybniteľne ovplyvnený rôznymi modernými formami a dielami, tak nepreberá a slepo nenapodobuje celé koncepty, ale pristupuje k nim nanajvýš selektívne a z jednotlivých prúdov, štýlov i konkrétnych diel preberá len určité prvky, ktoré ďalej pretvára, aby boli schopné ešte lepšie vyjadriť jeho myšlienky. Môžeme to vidieť napríklad na tom, ako si z jednotlivých konceptov moderného, postmoderného a absurdného divadla prisvojil minimálnu javiskovú scénu po vzore Grotowského, či cyklickú štruktúru hry po vzore absurdného divadla. Nespochybniteľnú inšpiráciu nachádza ale hlavne v tradičnom čínskom divadle, z ktorého preberá jeho bohatú štylizáciu v podobe okázalých kostýmov, hudby i make-upu (v hre *Divoký muž*)

a hlavne v náročnosti, ktorú kladie na herca v príprave a prístupu k divadelnej roli ktorú herec stvárňuje (v hre *Druhý breh* a v ďalších hrách).

Skutočnosť, že vo svojej divadelnej tvorbe čerpá Gao Xingjian inšpiráciu nie len v západnom divadle, ale je tiež ovplyvnený čínskym divadlom a literatúrou (ako v prípade hry *Autobusová zastávka*, v ktorej postava Mlčanlivého muža pripomína postavu z Lu Xunovho *Okoloidúceho*), nám poskytla základné východisko pre štúdium románu *Hora duše* a jeho inšpiračné zdroje.

Rovnako nachádzame aj tematické súvislosti medzi Gao Xingjianovými divadelnými hrami a to najmä v záujme o prírodu, čínske tradície a folklór. V súvislosti s Gao Xingjianovými divadelnými hrami je však dôležitá hlavne skutočnosť, že v nich využíva postupy, ktoré ďalej využil aj pri písaní *Hory duše*, ako je technika rozdelenia subjektu a na štrukturálnej rovine výstavby diel je to absencia súvislého deja či zápletky. Vo svojich hrách vytvorených v exile využíva Gao Xingjian divadelný postup v podobe jedinej postavy rozdelenej do niekoľkých postáv, čo je zároveň dominantný postup, na ktorom založil významovú výstavbu románu *Hora duše*.

V *Hore duše* nepoužíva Gao Xingjian na označenie postáv osobné mená ale zámená. Protagonisti Ja a Ty predstavujú jeden subjekt a toto rozdelenie jedného subjektu využíva Gao Xingjian k tomu, aby pomocou viacerých protagonistov prezentoval premenlivosť a multiperspektivitu uhlu pohľadu na svet i na seba samého. Protagonista Ty „vznikol“ z protagonistu Ja, aby sa tento necítil osamelý a mal sa s kým rozprávať, čo nám sám autorský rozprávač objasňuje v 52. kapitole románu. To, že sa protagonista Ja oddeľuje od postavy a nazýva ho Ty, mu umožňuje byť pozorovateľom a rozprávať o Ty (a tým aj o sebe) s nadhľadom a odstupom. Myšlienky a zážitky sú tak predkladané ako nezaujaté a zvonka konštatované.

Takéto rozdvojenie jediného subjektu na Ja a Ty, ktorého zmyslom je autokomunikácia, je zhodné s použitím postupu sebaoslovenia využívaného v lyrike, v ktorej slúži sebaoslovenie k rozhovoru lyrického subjektu so sebou samým. Rovnako ako v lyrickom sebaoslovení, tak aj v románe *Hora duše* je rozdelenie subjektu využívané z dôvodu obrátenia sa k sebe samému a rozhovoru so sebou samým, ktoré je spôsobené prežitkom samoty a často vyvoláva proces spomínania. Tým, že Gao Xingjian tento princíp sebaoslovenia využil v *Hore duše*, tak dodal románu lyrický charakter.

Na významovej výstavbe románu sa dôležitým spôsobom podieľa hlavne téma cesty a hľadania, význam prírody a spomienok.

Aj keď sa protagonista prvotne vyberá na cestu za Horou duše, tak táto púť na Horu duše nepredstavuje cestu na nejaké skutočne existujúce zemepisné miesto, ale púť za hľadaním vlastnej duše, čím Gao Xingjian odkazuje na niektoré dôležité koncepty zakorenené v čínskej filozofii súvisiace s hľadaním pôvodného ja. Protagonista na svojej púti prehodnocuje svoj doterajší život a zároveň hľadá spôsob života, ktorý by bol ten pravý a opravdivý a taktiež sa v mysli zaoberá tým, ako by mohol tento opravdivý život literárne zobrazit'.

Spisovateľ v románe taktiež tematizuje nedostatočnosť jazyka. Pri svojej snahe o literárne zachytenie života naráža na prekážky jazyka, ktorý nie je schopný vyjadriť a postihnúť zmysel a krásu prírody, rovnako ako nie je schopný zachytiť aj jeho najhlbšie vnútorné zážitky súvisiace s jeho spomienkami. Aj táto téma vykazuje zreteľný vplyv čínskej filozofie.

V súvislosti s prírodou sa dostávajú na povrch dva veľmi silné, ale zároveň protichodné pocity, ktoré príroda v protagonistovi, rovnako ako aj v iných ľuďoch vyvoláva – na jednej strane je to pocit vyvolaný pohľadom na neopísateľnú krásu prírody a to pocit pokoja, bezstarostnosti a slobody, na strane druhej je to pocit vyvolaný obavami o svoj život, keď sa protagonista nachádza stratený v divokých pustých horách a to pocit hrôzy v konfrontácii s vlastnou smrteľnosťou.

V románe *Hora duše* je vidieť aj Gao Xingjianov očividný záujem o otázky ekológie a životného prostredia. Tento záujem je vyjadrený pomocou protagonistu, ktorý sa k týmto otázkam opakovane vracia.

Téma spomienok a spomínania hrá v románe dôležitú úlohu nie len z pohľadu neschopnosti človeka vyjadriť svoje najvnútornejšie pocity, ale najmä v súvislosti vzájomného vzťahu hľadania kultúrnych koreňov a hľadania svojich vlastných osobných koreňov, ktoré prebieha práve pomocou procesu spomínania a uvedomovania si dôležitosti spomienok.

Hlavnú tému Gao Xingjianovho románu, tému putovania nie vo zmysle fyzickom ale duchovnom, má *Hora duše* spoločnú s dvoma klasickými čínskymi románmi a to románmi *Putovanie na západ* a *Putovanie starého chromca*. Pri porovnaní *Hory duše* s obidvoma románmi sa ukázala podobnosť v istých štrukturálnych prvkoch a taktiež v nejednom prvku motivickom a to hlavne v prípade porovnania s románom

*Putovanie na západ*, v ktorom, rovnako ako aj v *Hore duše*, nachádzame podobné budhistické motívy.

Naša analýza Gao Xingjianovho románu ukazuje, že svojbytnosť *Hory duše* je založená na plodnom spolupôsobení modernej západnej a tradičnej čínskej literárnej a divadelnej tradície.

*Hora duše* sa nám tak predstavuje ako veľmi komplexný román, v ktorom Gao Xingjian využíva svoje skúsenosti s divadelnou tvorbou, teoretické názory na literatúru prezentované v *Úvode do postupov moderného románu* a svojský prístup k prezentácii skutočnosti na základe rôznych uhlov pohľadu jedného subjektu. To mu umožnilo, aby nám predložil zaujímavý a nevšedný román, v ktorom sa prelínajú naratívne pasáže s úvahami a faktami o čínskej kultúre, dejinách, filozofii a literatúre, za ktorý bol právom ocenený Nobelovou cenou. Zároveň týmto románom, v ktorom sa miesia tradičné čínske a západné prvky, otvoril poetiku čínskej modernej literatúry i pre západných čitateľov.



## 10. Bibliografia

### PRIMÁRNA LITERATÚRA:

- Gao Xingjian 高行健 (1981). *Xiandai xiaoshuo jiqiao chutan* 现代小说技巧初探. Guangzhou: Huacheng chubanshe.
- Gao Xingjian (1999). *The Other Shore*. Prel. Gilbert C.F. Fong. Hong Kong: The Chinese University Press.
- Gao Xingjian 高行健 (2000). *Yige ren de shengjing* 一个人的圣经. Hong Kong: Tiandi tushu youxian gongsi.
- Gao Xingjian (2000). *Soul Mountain*. Prel. Mabel Lee. New York: HarperCollins.
- Gao Xingjian 高行健 (2001a). „Meiyou zhuyi“ 没有主义. In *Meiyou zhuyi* 没有主义 (Without isms). Taipei: Lianjing chuban shiye gongsi, 3-14.
- Gao Xingjian 高行健 (2001b). „Wenxue yu xuanxue: Guanyu *Lingshan*“ 文学与玄学。关于《灵山》. In *Meiyou zhuyi* 没有主义. Taipei: Lianjing chuban shiye gongsi, 187-205.
- Gao Xingjian 高行健 (2001c). „Juzuofa yu zhongxing yanyuan“ 劇作法與中性演員. In *Meiyou zhuyi* 没有主义. Taipei: Lianjing chuban shiye gongsi, 285-301.
- Gao Xingjian (2002). *One Man's Bible*. Prel. Mabel Lee. New York: HarperCollins.
- Gao Xingjian 高行健 (2004). *Lingshan* 灵山. Taipei: Lianjing chuban shiye gongsi.
- Gao Xingjian (2005). *Buying a Fishing Rod for my Grandfather*. Prel. Mabel Lee. London: HarperCollins.
- Gao Xingjian (2007). *The Case for Literature*. Prel. Mabel Lee. New Haven and London: Yale University Press.
- Gao Xingjian (2007a). „The Case for Literature.“ In *The Case for Literature*. New Haven and London: Yale University Press, 32-48.
- Gao Xingjian (2007b). „Literature as Testimony: The Search for Truth“. In *The Case for Literature*. New Haven and London: Yale University Press, 49-63.
- Gao Xingjian (2007c). „The Modern Chinese Language and Literary Creation“. In *The Case for Literature*. New Haven and London: Yale University Press, 104-122.

## SEKUNDÁRNA LITERATÚRA:

### KRITICKÉ PRÁCE O GAO XINGJIANOVOM DIELE

- Fong, Gilbert C.F (1999). „Introduction.“ In Gao Xingjian, *The Other Shore*. Hong Kong: The Chinese University Press, ix-xlii.
- Fong, Gilbert C.F (2001). „Gao Xingjian and the Idea of the Theatre.“ In *Soul of Chaos. Critical Perspectives on Gao Xingjian*. Hong Kong: Chinese University Press, 147-156.
- Hidvéghyová, Elena: „Kao Sing-t'ienov výstup na Horu duše.“ *Revue svetovej literatúry* 3: 13-15.
- Kinkley, Jeffrey C. (2002). „Gao Xingjian in the „Chinese“ Perspectives of Qu Yuan and Shen Congwen.“ *Modern Chinese Literature and Culture* Vol. 14/2: 130-162.
- Lai, Amy T.Y. (2001). „Gao Xingjian's *Monologue* as Metadrama.“ In *Soul of Chaos. Critical Perspectives on Gao Xingjian*. Hong Kong: Chinese University Press, 133-146.
- Lee, Mabel (1996). „Walking out of other people's prisons: Liu Zaifu and Gao Xingjian on chinese literature in the 1990s.“ *Asian and African Studies* Vol. 5 No. 1: 98-112.
- Lee, Mabel (2001). „Pronouns as Protagonists: On Gao Xingjian's Theories of Narration.“ In *Soul of Chaos. Critical Perspectives on Gao Xingjian*. Hong Kong: Chinese University Press, 235-256.
- Lovell, Julia (2002). „Gao Xingjian, the Nobel Prize, and Chinese Intellectuals: Notes on the Aftermath of the Nobel Prize 2000.“ *Modern Chinese Literature and Culture* Vol. 14/2: 1-50.
- Moran, Thomas (2002). „Lost in Woods: Nature in *Soul Mountain*.“ *Modern Chinese Literature and Culture* Vol. 14/2: 207-236.
- Ma, Sen (2001). „The Theatre of the Absurd in China: Gao Xingjian's *The Bus-Stop*.“ In *Soul of Chaos. Critical Perspectives on Gao Xingjian*. Hong Kong: Chinese University Press, 77-88.
- Riley, Jo and Gissenwehrer, Michael (2001). „The Myth of Gao Xingjian.“ In *Soul of Chaos. Critical Perspectives on Gao Xingjian*. Hong Kong: Chinese University Press, 111-132.

- Tam, Kwok-kan (2001a). „Introduction: Gao Xingjian, the Nobel Prize and the Politics of Recognition.“ In *Soul of Chaos. Critical Perspectives on Gao Xingjian*. Hong Kong: Chinese University Press, 1-20.
- Tam, Kwok-kan (2001b). „Drama of Paradox: Waiting as Form and Motif in *The Bus-Stop* and *Waiting for Godot*.“ In *Soul of Chaos. Critical Perspectives on Gao Xingjian*. Hong Kong: Chinese University Press, 43-66.
- Tam, Kwok-kan (2001c). „Gao Xingjian and the Asian Experimentation in Postmodernist Performance.“ In *Soul of Chaos. Critical Perspectives on Gao Xingjian*. Hong Kong: Chinese University Press, 201-214.
- Tam, Kwok-kan (2001d). „Language as Subjectivity in *One Man's Bible*.“ In *Soul of Chaos. Critical Perspectives on Gao Xingjian*. Hong Kong: Chinese University Press, 293-311.
- Tay, William (2001): „Avant-Garde Theatre in Post-Mao China: *The Bus-Stop* by Gao Xingjian.“ In *Soul of Chaos. Critical Perspectives on Gao Xingjian*. Hong Kong: Chinese University Press, 67-76.
- Yip, Terry Siu-han and Tam, Kwok-kan (2001). „Gender and Self in Gao Xingjian's Three Post-Exile Plays.“ In *Soul of Chaos. Critical Perspectives on Gao Xingjian*. Hong Kong: Chinese University Press, 215-234.

## SEKUNDÁRNA LITERATÚRA

- Červenka, Miroslav (1993). „Sebeoslovení v lyrice.“ In *Proměny subjektu*. Praha: Ústav pro českou a světovou literaturu ČAV.
- Denton, Kirk A. (1996). „General Introduction.“ In *Modern Chinese Literary Thought. Writings on Literature 1893-1945*. Stanford: Stanford University Press, 1-61.
- Doleželová –Velingerová, Milena (1988). „Seventeenth-Century Chinese Theory of Narrative: A Reconstruction of Its System and Concepts.“ *Poetics East and West* No. 4: 137-157.
- Hsia, C.T. (1999). „Obsession With China: The Moral Burden of Modern Chinese Literature.“ In *A History of modern Chinese fiction*. Bloomington, Indianapolis: Indiana University Press, 533-554.
- Kalvodová, Dana (1992). *Čínské divadlo*. Praha: Panorama.

- Legge, James (2001). *The Chinese Classics. Vol. I.* Taipei: SMC Publishing.
- Li, Xia (2001). „Perilous journeys and archetypal encounters: critical observations on chinese travel literature.“ *Neohelicon* Vol. 28 No. 1: 247-260.
- Lomová, Olga (1999). *Poselství krajiny: obraz přírody v díle tchangského básníka Wang Weje.* Praha: DharmaGaia.
- Martin, Helmut (2001). „China, Hong Kong, and Taiwan during the 1980s and 1990s.“ In *The Columbia History of Chinese Literature.* New York: Columbia University Press, 758-781.
- Plaks, Andrew H. (1987). „Hsi-yu chi: Transcendence of Emptiness.“ In *Four Masterworks of the Ming Novel.* Princeton: Princeton University Press, 183-276.
- Soothill, William (1994). *A Dictionary of Chinese Buddhist Terms.* Taipei: Foguang chubanshe.
- Zhao, Henry (2003). „A Fearful Symmetry: The Novel of the Future in Twentieth-Century China.“ *Bulletin of the School of Oriental and African Studies* Vol. 66 No.3: 456-471.
- Lexikon východní moudrosti. Buddhismus. Hinduismus. Taoismus. Zen.* Olomouc: Votobia, 1996.
- Mistr Zhuang. Sebrané spisy.* Prel. Oldřich Král. Lásenice: Maxima, 2006.
- Tao te t'ing.* Prel. Berta Krebsová. Praha: DharmaGaia, 2003.
- „Tlačová správa Nobelovej nadácie.“ *Revue svetovej literatúry* 3 (2001): 7.

## ELEKTRONICKÉ ZDROJE

- Chan, Leo Tak-hung (2001). „What's Modern in Chinese Translation Theory? Lu Xun and the Debates on Literalism and Foreignization in the May Fourth Period.“  
<http://www.erudit.org/revue/ttr/2001/v14/n2/000576ar.pdf>
- Gao, Xingjian (2001). „City University of Hong Kong Lecture 2001.“  
[http://www.cityu.edu.hk/cityutoday/news/category/outreach/visits/n220010131\\_02\\_gao](http://www.cityu.edu.hk/cityutoday/news/category/outreach/visits/n220010131_02_gao)
- Gao, Xingjian. *Wenxue de liyou* 文学的理由 (The Case for Literature).

[http://nobelprize.org/nobel\\_prizes/literature/laureates/2000/gao-lecture-c.html](http://nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/2000/gao-lecture-c.html)

Lee, Mabel. „Nobel Laureate 2000 Gao Xingjian and his Novel Soul Mountain.“

CLCWeb: Comparative Literature and Culture: A WWWeb Journal 2, 3 (2000).

<http://clcwebjournal.lib.purdue.edu/clcweb00-3/lee00.html>

Tlačová správa pri príležitosti udelenia Nobelovej ceny Gao Xingjianovi:

[http://nobelprize.org/nobel\\_prizes/literature/laureates/2000/index.html](http://nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/2000/index.html)